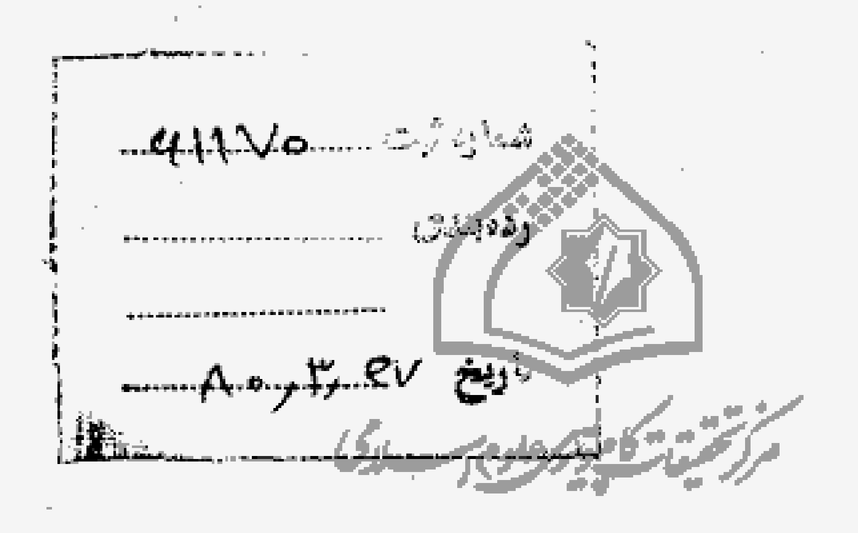
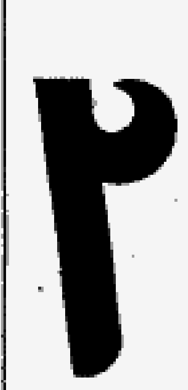




الأدب والأيديولوجيا

الجزء الأول



تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الخامس ○ العدد الثالث ○ إبريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٥



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع [illegible] لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن : ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥٠ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) [illegible]
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها :
مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

. ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الأدب والأيديولوجيا

الجزء الأول

- أما قبل .... رئيس التحرير ٤
- هذا العدد .... التحرير ٥
- حول الأدب والأيديولوجيا .... يوزف بيترشتيرن — ترجمة: باهر الجوهري ١٢
- الماركسية والنقد الأدبي .... تيري إيجلتون — ترجمة: جابر عصفور ٢٠
- البنية ذات الهيمنة: التناقض والتضافر .... لوي ألتوسير — ترجمة: فريال جبوري غزول ٤٤
- دور الحتمية واللاحتمية في نظرية الأيديولوجيا .... ن. آبركرومبي، س. هيل، ب. تيرنر — ترجمة: نبيل زين الدين ٥٧
- حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير في دراسة الأدب .... هورست شتاينمتز — ترجمة: مصطفى رياض ٦٥
- المؤسسة الأدبية والتحديث .... بيتر بيرجر — ترجمة: محمد عناني ٧٢
- التفسير، والتفكيك، والأيديولوجيا .... كريستوفر بطلر — ترجمة: نهاد صليحة ٧٩
- الخطاب الشعري بوصفه أيديولوجيا .... أنتوني أيستوب — ترجمة: حسن البنا ٩٧
- المتكلم في الرواية .... ميخائيل باختين — ترجمة: محمد برادة ١٠٤
- الأبعاد الأيديولوجية لمسرحية «المشوه المحول» عند بايرون .... دانيل واتكنز — ترجمة: أحمد طاهر حسنين ١١٨
- المعرفة/الأيديولوجيا/الأسطورة .... هنري ميتران — ترجمة: بشير القمري ١٢٥
- لينين ناقداً لتولستوي .... بيير ماشري — ترجمة: عبدالرشيد الصادق محمودي ١٤٠
- في الأيديولوجيا الاشتراكية .... كريستوفر كودويل — ترجمة: إبراهيم حمادة ١٥٦

● الواقع الأدبي

○ عرض كتاب
- ما الأيديولوجيا .... ياكوب باريون — عرض: سعيد المصري ١٦٥

○ رسائل جامعية
- الأيديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية في الجزائر ١٩٣٠ - ١٩٦٢ .... محمد حافظ دياب ١٧٢

○ الوثائق
- نصوص من النقد العربي ١٧٩
- نصوص من النقد الغربي .... ترجمة: أحمد درويش ٢٠١

○ مناقشات
- علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب .... سعد مصلوح ٢٠٧

This Issue .... باربارا هارلو ٢١٦

أما قبل

يقول الشاعر إزرا باوند فى كتابه « أبجدية القراءة » (١٩٣٤) : « لا تحتوى أى لغة منفردة على مجموع الحكمة الإنسانية ، كما أنه ليست هناك لغة قادرة بمفردها على التعبير عن كل أشكال التفكير ودرجاته » .

وينطوى هذا القول على فكرتين متكاملتين ، أولاهما تترتب على أخراهما وتُستخرج منها . فلمّا لم يكن هناك لغة قادرة بمفردها على التعبير عن كل أشكال التفكير ، كان طبيعياً ألا نتوقع أن تحتوى أى لغة منفردة على مجموع الحكمة الإنسانية .

ومن الواضح ــ منذ الوهلة الأولى ــ أن الفكرة هنا تقوم على أساس من النظر إلى اللغة بوصفها وعاء « يحتوى » على الحكمة أو على الفكر ، كأن الحكمة أو الفكر يمكن أن يقوما بمعزل عن اللغة . وهذا الأمر قد حسم منذ أن أعلن العالم اللغوى كارل ڤسلر أننا إنما نفكر باللغة . ومنذئذ أصبحت تلك الفكرة التى ترى فى اللغة وعاء للفكر ضرباً من المجاز الأدبى .

لكن قول الشاعر هنا مازال ينطوى على حقيقة ، على الأقل عندما يتحدث عن إمكانات اللغة المفردة ، أو لنقل « إنجاز » كل لغة من لغات البشر على حدة . فلاشك أن كل لغة قد كونت لنفسها رصيداً من الأفكار التى ارتبطت بها ، وكانت هذه الأفكار هى حصيلة النشاط اللغوى (أو الفكرى ؛ فالأمر سواء) الذى قام به أبناؤها على مر الزمن .

ولما كان من باب المحال تقريباً أن تتوازى حياة شعب ما ، والمحصلة النهائية لتجاربه ، مع حياة أى شعب آخر ؛ وكان من المحال كذلك أن تكون حياة شعب ما تكراراً لحياة أى شعب آخر ، كان طبيعياً أن يختلف رصيد كل شعب من الأفكار ، من حيث الكم والنوع ، عن رصيد أى شعب آخر .

على أن هناك مساحة مشتركة لا محالة من التجارب الإنسانية التى يعيشها الناس من كل ملة ، وفى كل زمان ومكان . وهذه المساحة المشتركة من التجارب هى التى تصنع الأرضية الفكرية المشتركة بين الشعوب . لكن هذه المساحة المشتركة لا تكتسب أى مزية خاصة ، إلا بقدر ماتثير من دهشة لدى أفراد شعب ما ، من أن أفراد شعب آخر يفكرون فى بعض الأمور على غرار تفكيرهم .

من أجل هذا كله تصدق عبارة الشاعر التى تتصدر هذه الكلمة ، القائلة إن أى لغة منفردة لا تحتوى على مجموع الحكمة الإنسانية . ذلك بأن ما تستوعبه لغة ما من الحكمة الإنسانية أو الفكر المشترك ، يتضاءل أمام مجموع ما تنفرد به لغات العالم .

ويبقى أن نتساءل عن الفكرة الثانية ، أو الوجه الثانى لفكرة الشاعر ، المتعلق بعدم إمكان لغة ما ، أىّ لغة ، التعبير عن كل أشكال التفكير ودرجاته . إن هذه الفكرة تثير قضية خطيرة ، تتعلق بكفاءة اللغة المفردة ، أو بالأحرى كفاءة المتكلمين بها ، لاستيعاب كل أشكال التفكير ودرجاته . والذى يتبادر إلى الذهن هنا أن كل لغة لها قدرة على التعبير عن بعض أشكال التفكير دون سائرها ، وعن بعض مستوياته دون بعض . فإذا صح أن هذا هو ما قصد إليه الشاعر فإنه يكون قد أوقع نفسه فى مأزق القول ــ ضمنا ــ بالتمييز الطبقى بين اللغات ، الذى هو انعكاس مباشر ــ بالضرورة ــ للتمييز الطبقى بين الشعوب . ولكن قبل أن نقرر هذا ينبغى أن نتذكر أن الشاعر لم يسلب لغة ما كفاءة التعبير عن كل أشكال التفكير ودرجاته دون لغة ، بل أجرى حكمه ذاك على جميع اللغات دون تفريق .

ويفضى بنا التفكير فى هذا الاتجاه إلى رؤية مغايرة ، مؤداها أنه إذا استبعدنا الحكمة الإنسانية أو الفكر المشترك بين كل الشعوب ، يبقى أن كل لغة لديها ما تمنحه غيرها من اللغات ، وأن كل لغة ــ فى المقابل ــ تظل فى حاجة إلى ما له خصوصية فى اللغات الأخرى . ومع ذلك فليس من السهل على أبناء لغة بعينها أن ينقلوا إليها مجموع ما تفردت به لغات شعوب العالم من فكر على مدى التاريخ ؛ فهذا المجموع أضخم من أن ينهض بنقله أبناء شعب واحد ، أو بالأحرى القادرون على النقل منهم . وبذلك تبقى الشعوب دائما فى حاجة ــ على المستوى الفكرى ــ إلى غيرها .

حقا إن كل مادة للمعرفة تستبطن أيديولوجية ما ، إن لم تكن صريحة فيما تسعى إلى تأكيده من التوجه الأيديولوجى ؛ ولكن ذلك لا ينبغى أن يكون مثارا للخوف والتقوقع . ذلك بأن كل معرفة جديدة ــ مهما كان توجهها الأيديولوجى ــ هى شحذ للتفكير ، وتجديد للمناخ الفكرى ، وإفساح فى نطاق الوعى الفردى والجماعى على السواء . ومن خلال ذلك كله تكتسب اللغة خبرة جديدة ، ويكتسب العقل مزيدا من القدرة على التحليل والتمحيص ، أو ــ إذا استعرنا لغة الشاعر الأدبية ــ يزداد حظ المجتمع من الحكمة .

رئيس التحرير

هذا العدد

يبدو عنوان هذا العدد منذ اللحظة الأولى مزعجا ؛ وسيظل مزعجا حتى اللحظة الأخيرة . وإنما ينشأ الإزعاج فى البداية من أن مصطلح الأيديولوجيا كثيرا ما لاكته الألسن ، وكثر دورانه فى الكتابات المتعددة ، سواء كانت مقالات أو فصولا أو كتبا برمتها ، خصوصا تلك الكتابات التى تعالج التاريخ الفكرى للعرب ، أو الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمعات العربية فى الزمن الحديث والعصر الراهن . ثم يستمر الإزعاج حتى اللحظة الأخيرة ، عندما يتبين القارىء أن ما كان يظنه فى البداية موضوعا مستهلكا مازال أصعب من أن تحيط بشكل نهائى ثلاث عشرة دراسة يضمها هذا العدد . وعند ذاك يدرك القارىء أن كثرة دوران هذا المصطلح قد عملت على تعمية أبعاده بدلاً من أن تكشف حدوده ، وأن العودة إليه بهذه الكثافة كانت نتيجة للإحساس بالوضعية التى انتهى إليها .

على أن اشتغال الكاتب العربى بالأيديولوجيا يأتى لاحقا ـ تاريخيا ـ لاشتغال الكاتب أو المفكر الغربى بها . وما يزال الاشتغال بها فى الفكر الغربى يتجدد ويتطور ويتسع نطاقه . ومن ثم برزت الفكرة فى إفراد هذا العدد كله للكتابات الغربية ، الإنجليزية والفرنسية والألمانية ، وتخصيص العدد التالى للكتابات العربية . وهذا الإفراد وهذا التخصيص يجاوزان مجرد القسمة الجغرافية إلى غاية أبعد ، هى إتاحة الفرصة للفكرين للبروز على نحو يسمح ـ لمن يشاء ـ بعقد المقارنة بينهما .

ولكن لما كان اشتغال هذه المجلة الأساسى بالأمور المتعلقة بالأدب ، كان ضروريا أن نتحرى ـ قدر المستطاع ـ أن يكون للدراسات التى نختارها للترجمة فى هذا العدد تعلق بالأدب فيما هى تعرض لمشكلات الأيديولوجيا . ومن ثم كان طبيعيا أن تبدأ هذه المجموعة من الدراسات بدراسة تمهيدية أساسية تحمل عنوان العدد نفسه ، وهو «الأدب والأيديولوجيا» ، للمفكر الألمانى يوزف شتيرن ، الذى يفحص ـ فى موضوعية ـ العلاقة بينهما .

● وتبدأ هذه الدراسة بتقرير حقيقية مؤداها أنه قد انقضت تلك الأزمنة التى كنا نستطيع أن نفترض فيها أن الأنشودة السياسة أنشودة كريهة ، وأنه ليست هناك سوى مسرحيات مثل «وليام تل» أو نواح معينة من «فالينشتاين» لها علاقة بالسياسة ؛ فقد صرنا اليوم فى عصر إضفاء الصبغة السياسية والأيديولوجية ، إذا لم يكن على الأدب فبالتأكيد على تحليل الأدب . وهذا يعنى أولاً ، أن أعمالاً من الماضى تتحرك إلى مكان الصدارة ؛ وهى تلك الأعمال التى تشتمل على تصريحات سياسية إلى حد ما ، حيث يتغير المقياس الأدبى لصالح ما كان يبدو فى الماضى من الدرجة الثانية . وهذا يعنى ثانيا أن أعمالاً لا تكاد تستنبط منها ، أو لا تستنبط منها على الإطلاق تصريحات سياسية ـ ربما يمثلها معظم أعمال العصر الكلاسيكى ، الألمانى ـ يمكن أن تقرأ بين سطورها اتجاهات سياسية ضمنية . وهذا يعنى ثالثا ـ أن الأعمال التى تتكشف عن اتجاهات غير مرغوب فيها يجرى تحوير تحليلها بحيث تخدم التسليم بغايات سياسية أو أهداف أدبية تمثل نمطا مختلفا ومضادا للعمل الأصلى قدر المستطاع .

وهناك سؤال مبدئى يطرح نفسه ، عما إذا كان لابد للأدب حقا ، فى كل حال ـ أى على نحو مسبق ـ أن يتضمن تصريحات سياسية واضحة أو ضمنية . ويمكن الإجابة عن ذلك بشكل عام بأن الأعمال الأدبية يمكن أن تتحدد زمنيا من الناحية اللغوية ، بمعنى أنها لابد أن تبين الوضع اللغوى والبعد الاجتماعى والزمنى لمكان منبعها الأصلى . فكل عمل أدبى له «كلامه parole» الذى يتحدث به .

وربما لا يكون التحليل السياسى للنص ، عن طريق إبراز الدوافع السياسية أو الأيديولوجية التى يرد التعبير عنها فيه ـ ربما لا يكون خاطئا تماما (لأنه يجوز لنا أن نفترض أن كل ما هو خصوصى يكون متشابكا فى جدلية مع الأمور العامة والسياسية) ولكنه على كل حال لا يقف إلا على هامش بعيد لأحد التعليقات النقدية المفسرة لهذا النص ؛ فلا يمكن توقع إلقاء ضوء حقيقى على أحد النصوص عن طريق الرجوع إلى بُعده السياسى العام إلا عندما يتناول النص نفسه موضوعات سياسية أو يكتبها ، ومن ثم يثير فى كلتا الحالتين توقعا لحلول سياسية ؛ حيث إن الأصلَ المباشر للتوقع المشروع من الناحية الأدبية ليس من النوع السياسى الأيديولوجى ، ولكن من النوع الشكلى الأدبى . ثم ينتقل الكاتب إلى المقولة المركزية للمقال ، التى يلخصها فى قوله بأن القيود التى تضعها أيديولوجيا العصر للإنسان والأديب ليست بأى حال من الأحوال غير قابلة للكسر (أى المجاوزة الجدلية لما فيها من سيادة وقهر) . فمن الملاحظ أن ثم نموذجا متكررا على الدوام ، يتمثل فى أن الأيديولوجيا ، أو النسق العقائدى لعصر من العصور ، يتشكل داخل العمل الفنى الأدبى بما هو وحدة محدَّدة ، أو أفق فكرى لمبدعه ، ولكن يمكن اختراقه فى مواضع معينة ، ويمكن أن يؤدى إلى آراء جديدة وحلول خلاقة ، لا تشتمل على قوة إقناع وتأمين للأفكار والدوافع القائمة داخل النسق . ويفضى هذا كله إلى نتيجة أخيرة ، مؤداها أن الافتراض القائل بالاستقلال التام للأدب عن وضع اللغة،ومن ثم عن المجتمع (وأيديولوجيته) لابد أن يبدو لنا اليوم غير

منطقى مثله مثل نقيضه ، أى افتراض التحديد الكامل للإنسان ولغته وأدبه عن طريق الأيديولوجيا السائدة .

ولما كان الفكر الماركسى قد مثل خلفية لكثير من المناقشات والتحليلات التى أساءت تأويل هذا الفكر ، وانتهت به فى كثير من الممارسات الفجة إلى ضرب من الآلية الجامدة ، فقد كان طبيعيا أن تظهر الدراسات التى تأخذ على عاتقها مهمة التصحيح ، مشكلة تيارا جديداً فى ميدان النقد الأيديولوجى .

● من هنا كان البحث الثانى فى هذا الملف لتيرى إيجلتون ، وهو بعنوان «الماركسية والنقد الأدبى» .

ويعد هذا البحث مدخلا تعليميا يشرح الأسس الأيديولوجية للتيارات المعاصرة للنقد الأدبى الماركسى . ويشتمل البحث على تعريف بإسهامات مدرسة فرانكفورت الألمانية التى رادها والتر بنيامين Benjamin ، و ت . أدورنو T. Adorno بالإضافة إلى إسهامات الاتجاه البنيوى الشكلى (الماركسى) الذى يبدأ من ل . ألتوسير L. Althusser ، ويتواصل فى كتابات ب . ماشيرى P. Macherey فى فرنسا . ويحرص الكاتب فى هذا البحث ، على التعبير عن موقفه الخاص من الخلاف الفكرى بين التيار الماركسى العلمى الذى يؤكده ألتوسير على وجه الخصوص والتيار الماركسى المثالى الهيجلى الإنسانى .

وإذا كان التيار الأول يعتمد على فكر ماركس الذى فصم علاقته بالمثالية منذ عام ١٨٥٧ مع بداية مرحلته الفكرية العلمية التى بلغت ذروتها فى كتاب «رأس المال» ، فإن التيار الثانى يعتمد على موقف متكامل من أعمال ماركس يتميز بنزوع إلى تأكيد أهمية كتابات ماركس فى مرحلة الشباب ؛ تلك الكتابات التى تنطوى على مزيج من النزعة المثالية والنزعة الإنسانية .

إن عرض أوجه هذا الخلاف الفكرى توضح خصوصية موقف المؤلف ذاته ، وتبرر جنوحه ، فى هذا البحث ، إلى التبنى المتحمس لأفكار ألتوسير وتلميذه ماشيرى على وجه الخصوص ، فى مقابل إحجامه عن تبنى الموقف المقابل على نحو ما يتمثل فى أفكار لوكاتش Lukačs ، وتلميذه ل . جولدمان Goldmann . وتمتد حماسة المؤلف إلى أفكار والتر بنيامين (ومن ثم بريخت) ، خصوصا ما يتجاوب منها مع أفكار ألتوسير وماشيرى فيما يتصل بالسؤال عن موضع الأدب داخل علاقات الإنتاج فى عصره ، وما يترتب على ذلك من محاولة تأسيس نظرية علمية فى «الإنتاج الأدبى» ، تأخذ فى الحسبان عملية استهلاك الأدب، وما يتصل بذلك من دراسة للعلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية فى الأدب ، ومن ثم دراسة العلاقة بين الأدب من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيديولوجيا .

● وإذا كان لوى ألتوسير يتزعم التيار الماركسى العلمى ، وتكثر الإشارة إليه فى الكتابات الأخرى لهذا السبب ، فقد كان ضروريا أن تعرض فكره بصورة مباشرة ، ومن ثم وقع الاختيار على الفصل الذى يحمل عنوان «البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر» من كتابه المسمى «من أجل ماركس» .

لقد قدم ألتوسير قراءة جديدة لفكر ماركس أثارت قضايا معرفية وأيديولوجية كثيرة ، وانقسمت حولها الآراء ، واستخدم فى هذه القراءة مفاهيم مستقاة من الفكر البنيوى والألسنى ، بالإضافة إلى مفاهيم أخرى استقاها من علم النفس والاقتصاد وغيرهما . وقد أطلق ألتوسير على منهجه فى القراءة مصطلح «قراءة كشفية lecture symptomale» ؛ وهى قراءة تتعامل مع النص على أساس أنه لا يبوح بكل ما فى باطنه بل على القارىء أن يقوم بالكشف والتشخيص مثل الطبيب .

ويتمثل مشروع ألتوسير فى استقراء القوانين العلمية التى تشكل جوهر النظرية المادية الجدلية ، على نحو ما يكشف عنها الخطاب الماركسى . ويرى ألتوسير أن ماركس استطاع التوصل إلى إنشاء مفاهيم وقواعد تسمح بدراسة العلوم الإنسانية على أساس علمى لا أيديولوجى ، وأنه استطاع أن يتخلص من جدلية هيجل المثالية ويطور النظرية على أساس وحدة المجموع وتنوع الوجود . ويفرق المؤلف بين العلم والأيديولوجيا على أساس أن العلم يبدأ بالأيديولوجيا ، لكنه يمثل منعطفا حادا بعد البداية ؛ وأن الأيديولوجيا تمثل نسقا معرفيا هدفه الرئيسى تكييف الإنسان لعالمه وأقلمة الفرد لظروفه . ومن هنا يطغى الجانب العملى على الجانب النظرى . أما العلم فإنه ـــ على العكس ـــ يطغى فيه الجانب الثانى .

وتعد الأيديولوجيا انعكاسا لاواعيا لعلاقة الإنسان بعالمه على حين أن العلم ينبنى على الوعى .

ويظهر فى مشروع ألتوسير الفكرى تركيزه على دور البنية الفوقية بما تشتمل عليه من علاقات إنتاجية وثقافية وسياسية وأيديولوجية وفنية وأدبية وغيرها ، وقد مهد هذا الموقف لظهور اتجاه جديد فى النقد عند بعض النقاد الألتوسيريين ، مثل ماشيرى وإيجلتون ، الذين اهتموا بدراسة خصوصية بنية الأدب ووظيفته الثورية ؛ أى أنهم جمعوا بين الاهتمام بالشكل والوظيفة الاجتماعية للأدب فى آن واحد .

وترجع أهمية الفصل المترجم هنا من كتاب ألتوسير إلى ربطه التناقض الجدلى بالتحديد التضافرى overdermination فى إطار بنية أسماها البنية ذات الهيمنة structure a dominante ، بمعنى البنية التى تربط البنية الفوقية بالبنية التحتية ، والتى يظهر فيها جانب مهيمن أو تناقض غلاب . وعلى حين أن البنية تظل محتفظة بتكوينها الهرمى فإن الجانب المهيمن فيها يتغير فى كل مرحلة من مراحل التطور .

● وإذا كان ألتوسير يقترب فى مفاهيمه من نظرية علم اجتماع المعرفة البنائى الوظيفى ، فإن ثيربورن ينجح فى كتابه «أيديولوجيا القوة وقوة الأيديولوجيا» فى أن يدخل بعض التعديل على هذه المفاهيم . وقد تكفل ثلاثة من الباحثين بعرض أفكار ثيربورن النظرية فى هذا الجانب ، هم نيكولاس آبركرومبى ، وستيفن هِل ، وبرايان تيرنر ، وذلك فى دراستهم التى تحمل عنوان «دور الحتمية واللا حتمية فى نظرية الأيديولوجيا» .

لقد حاول ثيربورن أن يتلافى بعض المشكلات التى يثيرها التحليل الوظيفى ، وذلك بجعله مفهوم الأيديولوجيا مفتوحا ، وتأكيده أهمية الصراع الأيديولوجى ، وكشفه عن المتناقضات داخل الأشكال الأيديولوجية . وفوق ذلك كله فإنه يدفع إلى الحوار بعامل يلقى كل القبول ، هو عامل الاحتمال (اللا حتمية) الذى يجعل تحليل الأيديولوجيا ممكنا بوصفها نوعا من المجال الوظيفى الذى تصنع فيه الذوات الأيديولوجيا ، وتصنع الأيديولوجيا الذوات .

● وإذا كانت هاتان الدراستان قد غلب عليهما النظر فى الأيديولوجيا على وجه الإطلاق ، فإن الناقد هورست شتاينمتز ينقلنا إلى مجال الأدب فى بحثه الذى يحمل عنوان «حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير فى دراسة الأدب» ، حيث يحاول الكشف عن الأسباب التى تقف وراء هذا الإهمال .

من ثم يرى الناقد أن الرأى القائل بأن التفسير يجب أن يكون متحدثا عن النص ، وأن المعانى الكامنة فى النص هى الحدود التى لا ينبغى للتأويل أن يتعداها ، وراء ما نجده فى أغلب التفسيرات من إهمال الوظيفة الاجتماعية المشار إليها . ولقد ترتب على الرأى السابق ــ كما يذهب الناقد ــ أن أصبحت قيمة التفسير وصحته تكمنان فى صلته بالنص ؛ وهذا ما يجعل المفسر يحاول جاهداً أن يخفى شخصيته وآراءه عندما يقوم بعملية التفسير ، فضلاً عن ضياع البعد الاجتماعى من ذلك التفسير .

وفى محاولة منه لتوضيح ما يودّ أن يصل إليه نراه يقول : «إن قبول البديهية القائلة بوجود تفسير قائم ــ ضمن أسس أخرى ــ على إعادة بناء النص ، لا يتفق مع الفعل التفسيرى ؛ فما يُزعم من إعادة بناء مقصد النص ليس تفسيرا ؛ والتفسير المقصود به أن يكون مطابقاً لوجهة نظر النص لا يأتى بجديد . ولا يمكن للتفسير أن يتحقق إلا من زاوية خارج النص ، بمعنى أن أى تفسير يتطلب إطاراً مرجعيا يمكن ربط النص المراد تفسيره به . ومع ذلك ، لا ينفى الناقد أن يكون التفسير الموجّه إلى إعادة بناء مقصد النص إطاراً مرجعيا ، إلا أنه يراه إطاراً قليل الكفاءة . ومن ثم ، يصبح التفسير محالا ــ من وجهة نظره ــ إذا لم يستند إلى إطار مرجعى خارج النص .

وكان من الطبيعى أن يخلص الناقد إلى نتيجتين مهمتين ؛ فمن ناحية لم يعد التفسير ينظر إليه على أنه عملية يفسر بها النص بمنتهى الدقة الممكنة ؛ ومن ناحية أخرى فإن التفسير قد أصبح جزءاً من عملية التوصيل . فالتفسير فى حقيقته عمل توضيحى عام ، يهدف ، ضمن أهدافه الأخرى ، إلى تحقيق وظيفة اجتماعية ؛ فالهدف الحقيقى للتفسير ــ كما يرى الناقد ــ ليس التوصل إلى المعرفة الصادقة أو الخالصة بالأعمال الأدبية ، ومدى كفاية هذه المعرفة فى النص ؛ ولكن الهدف الحقيقى هو إدراك الوظيفة الاجتماعية للأدب وعلائقها .

وينتهى الناقد إلى القول بأنه الخطر أن نذهب إلى أن الإشارة إلى مقصد النص يمكن أن تكون الأساس الشرعى الوحيد للتفسير . فبالإشارة إلى مقصد النص ، يهرب الدارس من التزامه بتقديم تفسير أصيل خاص به ، بل إنه يعلن تخليه عمليا عن مهمة التفسير .

● ثم ننتقل مع بيتر بيرجر إلى النظر فى «المؤسسة الأدبية والتحديث» من حيث العلاقة بينهما ، وبخاصة ما يتصل بفاعلية المؤسسة الأدبية ووظيفتها .

يذهب بيرجر إلى أن ماكس فيبر كان يرى أن السمة المميزة للمجتمعات الرأسمالية هى أن الأخذ بالعقلانية (ويسميها عملية الترشيد) يصل إلى ذروته فيها ؛ وهو يعنى بها القدرة على السيطرة على كل شىء عن طريق الحساب ، وتنسيق وجهات النظر المتباينة عن العالم ، والقدرة على وضع أسلوب حياة منتظمة . فالعقلانية ــ من ثَمّ ــ تصوغ مختلف مجالات النشاط الإنسانى ، من العمليات العلمية والتقنية ، إلى «القرارات الأخلاقية» . فإذا كان هذا صحيحا ، فإن أى نظرية ثقافية تتعلق بالوظيفة الاجتماعية للفن والأدب لابد أن تدرس العلاقة بين الفن والعقلانية .

والمؤسسة الأدبية تخدم أغراضا خاصة فى النظام الاجتماعى بعامة ؛ فهى تضع قانونا جماليا يقوم حائلا دون ممارسة أى أنشطة أدبية تختلف معها ، وتضفى على أحكامها صحة لا نقض لها ، فتحدد أنماط السلوك لدى المنتج والمستهلك جميعا . والمناظرات الأدبية ــ فى هذا الإطار ذات أهمية كبرى ؛ لأنها تمثل ألوانا من الصراع لإرساء معايير المؤسسة ، كما يمكن أن تكون محاولة لإنشاء مؤسسة مناهضة ؛ فهى تعبير (غالبا ما يتسم بالتناقض) عن الصراعات الاجتماعية .

فالمؤسسة الأدبية الكلاسية تبلورت عن مناظرة بين جمهور ينتمى إلى فئات اجتماعية متعددة ، ينشد التعبير عن المشاعر المشبوبة على المسرح ، ومثل المذهب الذين يحاولون إخضاع المسرح لاتجاهات «معيارية» جديدة ؛ أهمها تأكيد فكرة «التحكم فى المشاعر» ــ وهى من الملامح المهمة للتحديث ــ و «عقلنة» حبكات المسرحيات عن طريق الوحدات الدرامية الشهيرة . أما مؤسسة عصر التنوير فقد اعتمدت على الأهمية المتزايدة لأنواع أدبية لم يكن يشملها المذهب الكلاسى ــ كالحكمة والصورة الأدبية والمقالة ثم الرواية ــ تميزت بنثريتها ، وبمزج الهدف التعليمى بمبدأ النقد العقلانى ؛ لأن البرجوازية الصناعية والتجارية الصاعدة كانت تهتم اهتماما مبدئيا بصحة المعايير الخلقية ، التى كانت شرطا مسبقا لنجاح اقتصاديات السوق . وقد شغلت هذه المؤسسة موقعا أساسيا فى التحديث ؛ إذ إن معايير التفاعل البشرى لم تعد تكتسب شرعيتها من مذاهب العقائد التقليدية ، بل أصبح يتوصل إليها عن طريق المناقشة ؛ كما أن التربية الدينية لم تعد وحدها قادرة على ضمان رسوخ هذه المعايير . وقد اقتضى هذا إيجاد وسائل جديدة ــ من أهمها الأدب ، إنتاجاً ونقداً ــ لإدراج الأفراد فى الأطر المعيارية .

وقد اكتشفت مؤسسة التنوير نفسها فكرة العبقرية ، التى تعد جمالياتها ــ التى تفصل الفن عن العقلانية والتفكير الأخلاقى السائد ــ موازية للنقد الذى وجهه روسو للحضارة . فجماليات العبقرية جزء من النقد الذاتى للتنوير ، وجانب من التناقض بين الموضوع البرجوازى الذى يزعم لنفسه استقلالا ذاتيا ، وكان ثمرة للتحديث ، والنقد الذى كان يشغل نفسه بالرواسب التقليدية ، ويستطيع أن يتحول إلى معارضة التحديث نفسه .

وتلتقى جماليات الاستقلال ــ استقلال الفن عن الواقع ــ بجماليات العبقرية بوضع الفنان فى موقف المنتج فى مواجهة المجتمع ، كما تلتقى بالكلاسية فى فصل عالم الفن ــ المثالى ــ عن عالم الواقع . ولكن فى حين تجعل الكلاسية من المعايير الأخلاقية معايير جمالية ، يفصل علم الجمال المثالى مجال علم الجمال عن مجال الأخلاق .

ومن ثم يتحرر الشكل الجمالى من الالتزام بأهداف معينة ، ويصبح شيئا ذا قيمة مستقلة فى ذاته ؛ بل إن الأعمال الفنية تكتسب صفة الأصالة المطلقة بوصفها من ثمار العبقرية ؛ وتتطلب لونا من التذوق يوازى التأمل الدينى ، كما أنه يهيىء ملاذا تحتمى به الطبقات المنعمة . ولكن التماثل فى الوظيفة لا يعنى التماثل فى أداة التحقيق ؛ فالمؤسسة لا تتحكم تحكما كاملا فى الأعمال الفنية ، بل إن الفن يقوم على التوتر بين المؤسسة وكل عمل فنى على حدة .

● على أن المؤسسة الأدبية كما أنها مؤسسة إنتاج فإنها كذلك تتضمن الوجه المقابل (أو إن شئنا المكمل) ، المتمثل فى إعادة الإنتاج . وإذا كنا قد رأينا أن استقلالية النص الأدبى (المزعومة) لا تنفى مطلقا ارتباطه بإطار مرجعى خارجى ، فإن دراسة كريستوفر بتلر المسماة «التفسير ، والتفكيك ، والأيديولوجيا» تلقى مزيدا من الضوء على دور مفسر النص الأدبى (الذى يعيد إنتاجه) وعلاقته ــ أيديولوجيا ــ بأيديولوجية النص نفسه .

فى البداية يؤكد الكاتب أنه ليس هناك إطار معرفى واحد يصلح لتفسير جميع النصوص ؛ لأن النصوص ، بوصفها أبنية معرفية ، تتصل اتصالا وثيقا بالعالم الخارجى ، عن طريق الإحالة المباشرة ، أو التشويش المتعمد لهذه الإحالة . كما قد يفرز النص دلالات لا يستطيع المفسر احتواءها داخل إطاره المعرفى .

ومن ثم فإن على المفسر أن يختار منهجا محدداً من المناهج المطروحة ، التى ترتبط ــ عادة ــ بمجموعة من النظم والمفاهيم والتقاليد ، التى تمثل فى مجموعها ما يمكن أن نسميه مؤسسة ، تجعل اختيار منهج التفسير اختياراً للسياق الاجتماعى للتفسير ؛ بمعنى أن أى تفسير نصى لا يخلو من الأيديولوجيا وإن تظاهر بالبراءة منها .

ومن هذا المنظور نفسه فإن مؤسسة الأدب أيضا (التى تشمل إنتاج الأعمال الأدبية وطبعها وتوزيعها ، ومناقشتها) لا تتمتع باستقلال ذاتى كامل ؛ وذلك لأننا قد نستخدم اللغة فى إبداع الأدب ونقده ، لا للتعبير عن الأيديولوجيا فحسب ، ولكن لخدمة أهداف هذه الأيديولوجيا أيضا . فحقيقة الأمر هى أن جميع الأعمال الأدبية تخدم أهدافا أيديولوجية واضحة أو خفية ، بصورة أو بأخرى .

ولابد أن ينشأ ــ حينئذ ــ صراع خفى بين عقائد المفسر والعقائد التى ينطوى عليها النص ، كان يتم حسمه ــ فى الدوائر الأكاديمية ــ بالالتفاف حول الرأى الليبرالى فى حرية العقيدة ، والانحراف بالمغزى السياسى للنص إلى أرض محايدة ــ هى أرض النقد الأخلاقى أو السيكولوجى ، التى ترتفع فوق العقائد والأيديولوجيات . وهو اتجاه يلقى هجوما عنيفا بوصفه مروجا لأيديولوجيا خبيثة ، تهدف إلى تمييع العلاقات التى تربط الأدب بالعقيدة ، والتاريخ ، والمجتمع ، والمفسر ؛ لأننا بدلا من أن نحاول إخفاء الأيديولوجيا التى ينطوى عليها النص ، يجب أن نجعل هدفنا الكشف عنها .

ويسلم الكاتب ــ مع رولان بارت ــ بأن اللغة اليومية المستخدمة فى حقبة تاريخية معينة ، وكذلك أساليب الإعلان والتصوير ، وغيرها ، تحمل فرضيات أيديولوجية وتنقلها ، بخاصة حين تبدو « شفافة » وبريئة من أى رسالة أيديولوجية ؛ ومن ثم فإن إحدى الوظائف المهمة للتفسير النقدى للنصوص هو تنبيهنا إلى طبيعتها الأيديولوجية . ولا يقف النقد الأيديولوجى عند حد كشف اللثام عن الرسالة الأيديولوجية التى يتضمنها النص ، بل يتخطى ذلك إلى تقديم حقائق ووجهة نظر معارضة لوجهة النظر التى يتضمنها العمل المنقود .

فالتفسير ــ عند الماركسيين ــ يحاول أن يثبت أن النص يعبر عن الأيديولوجيا السائدة ، بطريقة أو بأخرى ، صراحة أو ضمنا ، كما يحاول أن يكشف كيف يؤدى إلى وجود تناقضات فى النص ، تكشف ــ بدورها ــ عن « الوعى الزائف » الذى يحاول النص إخفاءه ، وينجح التفسير دائما فى فضحه . فهو لا يتناول النص بوصفه تعبيراً واعيا عن رؤية الكاتب للعالم ، بل بوصفه تعبيرا عن إدراك الكاتب الضمنى للفجوات والشروخ فى رؤية العالم السائدة ، هذا الإدراك الذى قد يكشف عن رؤية بديلة . ولهذا فإن عليه أن يقيم علاقة من نوع ما بين النص والحقيقة التاريخية التى يصورها من جهة ، والتاريخ الذى كتب عن هذه الحقبة التى يتعرض لها النص من جهة أخرى ، باحثا عما « لا يقوله » النص صراحة .

أما النقد التفكيكى الأيديولوجى فيميزه هجومه على أنواع التفسير الإنسانى والأخلاقى للنص ، واعتقاده أن رؤيته المتفوقة للتاريخ والسياسة ، التى تنبع من النظرية الماركسية العلمية ، تستطيع أن تهدم التفسيرات الإنسانية والأخلاقية للعمل . وتكمن قوته فى إلحاحه على أوجه التشابه والاختلاف بين « النص الداخلى » الذى يكشفه التفسير من خلال رصده للمتناقضات الداخلية فى الأيديولوجيا الظاهرة من ناحية ، والسياق التاريخى الذى كتب فيه النص من ناحية أخرى .

● ومن الحديث العام عن المؤسسة الأدبية والنص الأدبى إطلاقا ، ننتقل مع أنتونى إيستوب فى دراسته المسماة « الخطاب الشعرى بوصفه أيديولوجيا » إلى نوع من التخصيص ، حيث يتعلق النظر بهذا النوع الأدبى المحدد .

ويبدأ الباحث من مقولة أن التحديد اللغوى للشعر يتضمن تحديداً أيديولوجيا ؛ ولذلك ينبغى ألا نفهم استقلالية الخطاب على أنها مثالية متعالية ومطلقة ، بل الأحرى أنها تاريخية ونسبية . ومن ثم فكل الأشكال الإستطيقية هى بعض الأشكال الأيديولوجية للوعى الاجتماعى المرتبط

بالبنية الاقتصادية . بيد أن هذا لا يعنى أن الشعر ــ مثلا ــ مطابق للقاعدة الاقتصادية ؛ فلو كان كذلك لما أمكن النظر إليه بوصفه شيئا منفصلا .

ومادام الشعر أحد أشكال الأيديولوجيا ، كالقانون مثلا ، فإنه يقوم بالتزام مزدوج تجاه وضعه وتجاه طبيعته الخاصة بوصفه شعرا .

وبدءاً من مقولات ألتوسير ، يقرر الكاتب أن الشعر ممارسة متميزة وملموسة فى استقلاله الخاص ، متطابقا مع قوانينه وتأثيراته الخاصة ، ونظاما تشكله « آثار » فيما بينها . ومن جانب آخر فإن الشعر جزء من تكوين اجتماعى معين . بيد أن هذا لا يعنى سوى أنه عنصر خاضع لقوانين طبيعته المادية الخاصة . إن ما يجعل الشعر شعرا هو ما يجعل الشعر أيديولوجيا .

وطبقا لألتوسير فإن الاستقلال النسبى ، بوصفه مفهوما ، يؤكد « التماسك الداخلى » ؛ ومن هنا فإنه ممارسة ، وممارسة دالة . ويتعرض الكاتب سريعا لوجهة نظر تيرى إيجلتون التى تميز بين الإستطيقى والأيديولوجى ، مشيرا إلى أنها تنهض على أساس أن النص شفاف ، ومن ثم فهو عاكس لشىء خارجه أى عاكس لأيديولوجيا ما . وفى رأيه أن المحتوى والشكل لا يمكن أن ينفصلا سواء بوصفهما ممارسة أيديولوجية أو ممارسة دالة ، أو بوصفهما الأيديولوجى والإستطيقى .

ثم يحاول الكاتب انطلاقا من خضوع كل أنواع الخطاب لطبيعتها المادية الخاصة ، أن يثبت أن التنظيم الخاص بالبيت يأخذ دائماً شكلا تاريخيا محددا ، ومن ثم فهو ذو صفة أيديولوجية ، وعلى سبيل المثال فإن التقليد الإنجليزى بجعل وزن الإيامبى منظما للبيت ، وهو وزن مفرد ، قد جعله إضافة أساسية لتماسك هذا النوع من الخطاب الشعرى .

ويشير المؤلف سريعا إلى أن الخطاب الشعرى نتاج تاريخى ؛ لأنه يستمر فى إنتاج القارىء ، الذى يتجه من خلال قراءته فى الحاضر .

ومادامت اللغة تعيد إنتاج القراء كما تعيد الأيديولوجيا إنتاج الناس لا أيديولوجيا فحسب وإنما بيولوجيا أيضا ، فإن الشعر من هذه الوجهة هو لغة أيضا .

● وإذا كان إيستوب قد تناول فى دراسته هذه العلاقة بين الشعر والأيديولوجيا ، فإن البحث التالى لباختين ؛ وهو فصل مأخوذ من كتابه « جماليات الرواية ونظريتها » بعنوان « المتكلم فى الرواية ؛ علائق الكلام الروائى بالأيديولوجيا » .

ويكتسب هذا الفصل أهمية خاصة فى مجال تحليل العلائق الدقيقة بين النص الروائى والأيديولوجيا من خلال وظائف الكلام والمتكلمين فى الرواية .

إن الموضوع الرئيسى الذى يعطى للرواية خصوصيتها النوعية يتمثل ــ وفق نظرية الرواية عند باختين ــ فى الشخص الذى يتكلم وفى كلامه ذاته ؛ إذ إن الكلام لا يعد فى هذه الحالة مجرد خطاب منقول عن كلام الآخرين ، ولكنه كلام مشخص بطريقة فنية ، يستخدم فيها التهجين والأسلبة والتنويع والأسلبة البارودية . ويرى باختين أن المتكلم فى الرواية فرد اجتماعى ، وأن خطابه لغة اجتماعية وليس لهجة فردية ؛ ومن ثم فهو منتج أيديولوجيا ideologue ، وكلماته دائما عناصر أيديولوجية ideologemes لازمة لإضاءة الفعل ، تصبح موضوعا للتشخيص الحوارى فى الرواية مما يحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظى الشكلانى المحض .

وينتج عن تعدد الشخصيات فى الرواية واختلاف مواقعها ومصالحها وانتماءاتها الاجتماعية والأيديولوجية ، تعدد لسانى ، يدرسه باختين من خلال بعدين ، هما العناصر الأسلوبية المستخدمة لتشخيص كلام الشخصية من ناحية ، والامتدادات الاجتماعية والتاريخية لدلالات الكلام وحقله الأيديولوجى من ناحية ثانية . وعلى حين يحرص باختين على إنهاء القطيعة التى كانت قائمة بين الشكلانية التجريدية والأيديولوجوية ideologism التى لا تقل عنها تجريدا ، فإنه يؤكد ــ فى الوقت نفسه ــ أن الشكل والمضمون شىء واحد داخل الخطاب الذى يعد بمثابة ظاهرة اجتماعية .

إن باختين يوظف فى تحليل النصوص وتأويلها تصورا إستطيقيا عاما ، يشارك فى تشكيله تأثره خلال مراحل عمله بالمناهج الظاهراتية ، والسوسيولوجية ، واللسانية ، وبتاريخية أدبية ؛ كما أن منطلقاته الماركسية لم تحل بينه وبين الإفادة من الشكلانية والألسنية وعلم العلامات .

● ومن الحديث عن علاقة كل من الشعر والرواية بالأيديولوجيا ننتقل مع دانيل ب . واتكنز إلى الجنس الأدبى الثالث وهو المسرح ، حيث نطالع بحثه عن « الأبعاد الأيديولوجية لمسرحية (المشوه المحول) عند بايرون » . وهو يرى أن الحقبة الواقعة بين عام ١٨١٨ وتاريخ سفر بايرون إلى اليونان عام ١٨٢٣ ، كانت وراء اهتمامه بالسياسة الثورية ، وأن ما ألف من نثر أو شعر فى هذه الحقبة يوضح نضج رؤاه السياسية وخاصيتها . وربما يقال إن بايرون لم يقدم برنامجا سياسيا واضحاً ، إلا إنه كشف بعض النزعات الاجتماعية السائدة ، التى تحكمت فى الفكر والسلوك السياسى ، وأصبح قادراً على اتخاذ موقف سياسى واضح .

ويذهب الناقد إلى أن الطريقة التى كتب بها بايرون مسرحيته « المشوّه المحوّل » ، كانت وراء افتقادها الاهتمام اللائق بها ، على الرغم من أهميتها فى توضيح فكر بايرون السياسى والاجتماعى وتطوره فى الحقبة المشار إليها .

إن التدقيق والصبر اللذين كتب بهما بايرون مسرحيته – فيما يرى الناقد – قد أتاحا الظروف لذاتيته وميوله نحو السيرة الذاتية ، للظهور على حساب بعض الاهتمامات الأخرى . وفى الوقت نفسه ، مهدا الطريق للقراء كى يخلعوا على المسرحية صورة نفسية شاملة ، مؤكدين شذوذه ، فضلا عن الحديث عن علاقته بأمه .

ومع هذا كله ، فالناقد يذهب إلى أن مسرحية « المشوّه المحوّل » لايمكن أن تفهم بطريقة صحيحة إلا فى ضوء انتقادها الأساسى للنظام الاجتماعى ، وتأكيدها الصلة القوية التى تجمع بين موضوعات قد تبدو منفصلة فى الظاهر ، كالغربة والعنف والدين والفلسفة . . . ، وتوضيحها

للعلاقة المركبة بين الأفكار المجرّدة وهذه الموضوعات ؛ ومن ثم فإنها تزيل الغموض عن العمليات الأيديولوجية القوية التى تعكس الفهم الإنسانى للحياة الاجتماعية والفردية وتشكله ، فضلا عن تأكيدها أن نجاح العمل السياسى لايمكن أن يتحقق إلاّ عندما يجىء متفهما للتركيبات الكامنة فى قلب المجتمع ، وقادراً على تغييرها .

ويخلص الناقد إلى القول بأننا إذا تناولنا مسرحية بايرون « المشوّه المحوّل » من زاوية مضمونها السياسى والاجتماعى فإنها تكشف لنا بوضوح عن رفض بايرون الرضوخ للتقاليد الجمالية المقننة ، التى يمكن أن تعوق نمو الوعى الاجتماعى الحق ؛ فهى تعالج خبايا المجتمع لتكشف عن نظام القيم السائدة فيه ، وترفض تماما الافتراضات الأيديولجية للفن الرومانسى وللمجتمع على حدّ سواء ؛ فهى - أى المسرحية - تنكر إمكانية وجود ما يسمى بقوة الخلاص العليا ، وتقدم بدلاً منها رؤية إنسانية خالصة ، تستقر ثابتة على أساس من أن الواقع الاجتماعى له الأولوية .

● ومن مسرحية بايرون تنقلنا دراسة هنرى ميتران المسماة « المعرفة ، الأيديولوجيا ، الأسطورة » إلى الكاتب الشهير إميل زولا وروايته جيرمينال . وهى دراسة تطبيقية ــ تعتمد مقولات ألتوسير عن الأيديولوجيا ــ على نصوص روائية .

لقد تبنى المؤلف مقولة ألتوسير التى ترى فى الأيديولوجيا أجوبة زائفة عن أسئلة حقيقية . وهو على مستوى الإجراءات يتبع الخطوات التالية فى تفكيك شفرة الرواية :

١ - تفكيك مستوى المعيش مباشرة من قبل الشخصيات .
٢ - تفكيك مستوى النظريات الاقتصادية والسياسية التى تطرحها بعض الشخصيات .
٣ - تفكيك مستوى النص ذاته بوصفه خطابا للمؤلف .

وفيما يرى الكاتب فإن رواية جيرمينال رواية تلقينية بمعنى من المعانى ؛ فزولا يشخص تلقينا مزدوجا فيها ، هو أن الطبقة العاملة الفرنسية تتعلم الكفاح المنظم ، فى حين تكتشف البورجوازية أنها بإزاء طبقة عاملة قد شرعت فى التفكير فى مصيرها .

وبعد أن يقوم الناقد بتفكيك خطاب العمال ثم الخطاب البورجوازى ، يقرر أن زولا يجعل العمال بمثابة جائعين يحيون فى ظلمة القبو حياة طبيعية غليظة ؛ أما البورجوازية فهى على العكس ــ متخمة ، تحيا فى النور ؛ وأما الثورة فهى قرين الحوادث الطبيعية المدمرة . ولذلك يرى الناقد أن ثمة صدعاً فى البناء الأيديولوجى لرواية جيرمينال ، وفى رواية « الشغل » وغيرهما من روايات زولا ، وأن هذا هو سر ما يكمن فى هذه الروايات من سحر .

وإذ يقترب ملف هذا العدد من نهايته ، تواجهنا دراستان تتصلان باثنين من كبار أدباء منعطف القرن العشرين ، هما تولستوى وبرنارد شو .

● أما الدراسة الأولى منهما فهى للباحث الفرنسى بيير ماشيرى ، مواطن ألتوسير وتلميذه ، وتحمل عنوان « لينين ناقداً لتولستوى »؛ وهى تمثل فصلا من كتاب له بعنوان « نحو نظرية للإنتاج الأدبى » . فى هذه الدراسة يعرض ماشيرى لمقالات لينين الشهيرة عن « تولستوى مرآة الثورة الروسية » متخذا من هذه المقالات « مرآة للنقد » ، ومجالا لطرح عدد من الأسئلة عن علاقة الأدب بالتاريخ . والحق أن ماشيرى يحاول فى كتابه « نحو نظرية للإنتاج الأدبى » التأسيس النظرى لعلاقة الأدب بالشروط التاريخية والاجتماعية وبالأيديولوجيا ، من خلال تطوير مقولة الانعكاس الماركسية ، مستعيناً فى ذلك بإسهامات ألتوسير ؛ وهى إسهامات تحاول إعادة قراءة ماركس ، مستعينة بالمنهجية البنيوية وبخاصة لدى لاكان ، وفوكو ، وشتراوس .

والأيديولوجيا عند ألتوسير هى بمثابة بنية ترتبط فى وحدة معقدة بالبنى الاقتصادية والسياسية والنظرية ؛ وهى تصورات زائفة عن معضلات واقعية ؛ ومن ثم فهى تقوم بوظيفة إعادة إنتاج علاقات الإنتاج . وفيما يرى ما شيرى فإن كون الأدب مرآة لا يعنى أن النص مرآة صقيلة تعكس الأشياء حرفيا ؛ لأن الفن اختيار من بين ممكنات ؛ وإنما النص مرآة مجزأة ومهشمة ومن ثم فإنه وسيط أيديولوجى ، ومعرض لتصارع البنى ، ومن ثم لتصارع المعانى .

وفى هذا المقال يشير ماشيرى إلى عدم اكتمال مشروع ماركس الخاص بدراسة الأدب ، وإلى أنه لا تتعدى ملاحظاته ، وكذا إنجلز ، الملاحظات الجزئية . أما لينين فقد كتب مقالاته حول تولستوى من موقع السياسى والمربى النظرى ؛ فبعد إخفاق ثورة ١٩٠٥ ، كان على لينين أن يقوم بتقليب التربة ، ونقد مثالب الثورة وتوجهاتها ، والكشف عن أسباب إخفاقها .

ثم يعمد ماشيرى إلى تقديم الخطوط العريضة للحقبة التاريخية التى يمثلها تولستوى ، الذى استطاع من خلال رواياته صياغة وجهة نظر معينة عن التاريخ والواقع الروسيين . إن علاقة تولستوى بتاريخ عصره لا تتحدد مباشرة بوضعيته الفردية ، فهى تمرّ من خلال أيديولوجيا خاصة ، هى أيديولوجيا الفلاح الروسى . ويؤكد ماشيرى أن العمل الأدبى يجب أن يدرس من خلال علاقة مزدوجة ؛ أى علاقته بالتاريخ ، وعلاقته بأيديولوجيته فى هذا التاريخ ؛ ولا يمكن أن يختزل العمل الأدبى إلى هذا الحد أو ذاك .

ويناقش الكاتب كيفية دراسة النص الأدبى لاقتناص ما هو أدبى فيه . وفى هذا الصدد يرى أن لينين يبدو فقيرا فى هذا الجانب ، وكذلك إنجلز ؛ فالمصطلحات التى تتحدث عن التجسيد والتعبير والترجمة والانعكاس لا تؤدى الغرض ، ولا تفى بخصوصية النص الأدبى .

وبرغم ذلك فإن الكاتب يرى أن القيام بتفسير مصطلحات لينين وتبريرها يمكن أن يصلح أساساً مفهوميا لنقد علمى . والمشكلة أن لينين يستخدم مصطلحاته دون تبرير نظرى كاف . وهذا ما يقوم ماشيرى به ، من خلال تحليل مصطلح المرآة وتطويره .

● أما الدراسة الثانية فتمثل فصلا بعنوان « جورج برناردشو ؛ دراسة عن السوبرمان البرجوازى » من كتاب « دراسات فى حضارة آفلة » للناقد الإنجليزى المشهور كريستوفر كودويل .

وكريستوفر كودويل هو أحد ممثلى الفكر الاشتراكى البارزين فى عالم النقد الأدبى وربما كانت أهمية ذلك الناقد فى مجال الثقافة الإنجليزية تتمثل فى نظريته فى وظيفة الأدب ؛ هذه النظرية التى ترى ضرورة أن تكون دراستنا للأدب (فى) المجتمع ، وليس بوصفه مجرّد انعكاس لذلك المجتمع ؛ فقد كان كودويل يرى أن الأدب والمجتمع يعيشان فى وحدة جدليّة ؛ والوجود الاجتماعى لا يقوم إلا بتصميم الأدب فحسب ، ولكن الأدب ــ بدوره ــ يقوم بالتأثير فى المجتمع .

لقد كان كودويل يرى أن الأدب يعمل كى يزيد من حرية الإنسان ، فإذا لم يحقق الأدب هذه المهمة ، فإنه فى نظره أدب سيىء . ولذا كان معيار الحكم لديه على أدب ما ، هو عمل هذا الأدب أو ذاك ، على تحرير الإنسان والمجتمع .

ومن منطلق هذه الرؤية لوظيفة الأدب ، يذهب كودويل فى تناوله لاشتراكية شو الفابية ومسرحياته ، إلى أن شو كان يعطى الأولوية للتأمل الخالص ، وما أدى إليه ذلك من عزلة للفكر عنده عن الواقع الاجتماعى على مستوى فكره الاشتراكى من جهة ، وإنتاجه ، وإنتاجه الأدبى من جهة أخرى .

إن الفكر ، كما ينبغى أن يكون فكراً ، يمرّ بحركة جدليّة بين المعرفة والكينونة ، بين الحلم والواقع الخارجى . ولكن شو ــ كما يذهب كودويل ــ يمقت هذا النوع من الفكر ؛ إنه يمقت العلم الحديث ، ومن ثم يحاول أن يعيد كتابة تاريخ الواقع على أساس « قوة الحياة » . ولأنه كان أسير ذهن حاد ــ كما يقول كودويل ــ فقد كان يملؤه شعور غامر بأنه يجب أنْ يكون قادراً على أن يسيطر على المعرفة كلها دون وعى اجتماعى ، ولكن عن طريق التفكير الذهنى المحض .

على أن التفكير الذهنى المحض ، يعنى الاعتقاد بأولوية الفكر على الفعل . ولكن الفكر فى هذه الحالة ــ كما يرى الناقد ــ يضحى مشلولاً عندما يتوقف عن الفعل ؛ فالفكر يقود الفعل ، لكنه يتعلم كيف يقود من الفعل نفسه .

ولقد ترتب على الاعتقاد فى الفكر دون الفعل عند شو ، أن تجردت مسرحياته من الإنسانية ، لأنها ــ أى مسرحياته ــ تمثل الكائنات البشرية كأنها عقول تمشى ؛ لأن صراعاتها تقع على صعيد المعقول ، ولا شىء من صراعاتها وجد حلاً . ولذا فإن هذه المسرحيات « ليست من الدراما فى شىء ، وليست فنا ، وإنما هى مجرّد مجادلات . وهى ككل المجادلات ، لا تقترح الحلول ، وتفتقر إلى النهاية المأساوية ، وإلى التطور الزمنى ، أو الوحدة الفنية » .

وعلى هذا النحو يكتمل ملف هذا العدد ، لكى يضع بين يدى القارىء صورة تشتمل على المنطلقات النظرية والممارسات التطبيقية لنظرية الأيديولوجيا فى علاقتها بالأدب كما تتمثل لدى المفكرين وأساتذة الجامعات فى العالم الغربى . وأدنى ثمار هذه الصورة « أن نعرف » فيم يفكرون وكيف يفكرون .

حــول الأدب والأيـديـولوجيـا

يوزف بيتر شتيرن
ترجمة : باهــر الجوهـري

لقد انقضت الأزمنة التى كنا نستطيع أن نفترض فيها أن الأنشودة السياسية أنشودة كريهة ، وأنه ليست هناك سوى مسرحيات مثل « وليام تل » ، أو نواح معينة من « فالينشتاين » ، لها علاقة بالسياسة ، أو أن ما بين الناس إنما هو علاقات شخصية بحت . وبعد حقبة طويلة من تاريخ الأدب والنقد الأدبى غير السياسى زَعْماً ، الذى عايش فى ألمانيا ما بعد الحرب أزمنة ممتدة ، لقى فيها القبول والحظ السعيد تحت شعار « العلم الكامن فى الكتب » ، فإننا اليوم فى عصر إضفاء الصبغة السياسية والأيديولوجية ، إذا لم يكن على الأدب فبالتأكيد على تحليل الأدب . وهذا يعنى ، أولا ، أن أعمالا من الماضى تتحرك إلى مكان الصدارة ؛ وهى تلك الأعمال التى تشتمل على تصريحات سياسية واضحة إلى حد ما ، حيث يتغير المقياس الأدبى لصالح ما كان يبدو فى الماضى من الدرجة الثانية (وأنا أفكر مثلا فى الكوميديا السياسية فى زمن ما قبل مارس)* . وهذا يعنى ثانيا أن أعمالا تكاد لا تُستنبط منها ، أو لا تُستنبط منها على الإطلاق ، تصريحات سياسية ـ ربما يمثلها معظم أعمال العصر الكلاسيكى الألمانى ـ يمكن أن تقرأ ما بين سطورها اتجاهات سياسية ضمنية ، وعلى وجه التحديد اتجاهات ذات طابع محافظ ومعوق فى أغلب الأحوال . وهذا يعنى ثالثا أن الأعمال التى تتكشف عن اتجاهات غير مرغوب فيها ، يجرى تحوير تحليلها بحيث تخدم التسليم بغايات سياسية أو أهداف أدبية تمثل نمطا مختلفا ومضادا للعمل الأصلى قدر المستطاع . ويجول فى فكرى ـ مثالا على ذلك ـ الفوضوية المضادة للسياسة منذ البداية حتى « موت دانتون » ، أو « كوريولان » لشكسبير ، الذى أدت نبرته المعادية للبروليتاريا عداء صريحا إلى جرح الضمير الحساس لكثير من المثقفين الألمان قبل مراجعة بريشت . ومثل هـذه الأفعال كـان معروفـا لدى المؤرخ الأدبى فى العشـرينيات والثلاثينيات ؛ أى فى الزمن الذى لم يكن فيه الأدب أو النقد يعرف من السياسة إلا قليلا . وفى حين كان تحوير التحليل يتم فى الماضى من اليسار إلى اليمين ، أصبح اليوم يسير ـ غالبا ـ فى الاتجاه المعاكس . وكان من الممكن أن يشتد هذا التطور عن طريق تأريخ استقبال أحد المؤلفين أيا كان ـ كما فى مثال معالجة « أوجست زاور » و« فريد ريش جوند ولف » لمسرحيات كلايست ، بل العروض التى تتم حاليا .

وهناك سؤال مبدئى يطرح نفسه ، عما إذا كان لابد للأدب حقا وفى كل حال ـ أى على نحو مسبق ـ أن يتضمن تصريحات سياسية واضحة أو ضمنية . ويمكن الإجابة عن ذلك فى بادىء الأمر بشكل عام بأن الأعمال الأدبية يمكن ـ طبقا لطبيعتها ـ أن تتحدد زمنيا من الناحية اللغوية ؛ بمعنى أنها لابـد أن تبين الـوضع اللغـوى والبعد الاجتماعى والزمنى لمكان منبعها الأصلى . فكل عمل أدبى له « كلامه parole » الذى يتحدث به . ونظرة إلى المقطع الأول من « أنشودة الحرب » لـ « ماتياس كلاوديوس »(**) توضح ذلك :

«هناك حرب ! هناك حرب ! يا ملاك الإله امنع
وتدخل فى الأمر !
وأسفاه ! هناك حرب قائمة ـ وأمنيتى
ألا يكون لى ذنب فى هذا الأمر !» .

---

* أى قبل ثورة مارس الألمانية فى عام ١٨٤٨ .

** ماتياس كلاوديوس Matthias Claudius شاعر ألمانى عاش فى المدة من ١٧٤٠ إلى ١٨١٥ .

ولو لم تكن لنا دراية بالعلاقة التاريخية بين القصيدة وعصر الحروب الثورية ، لأمكننا أن نستنتج أنها قيلت فى أوائل القرن التاسع عشر أو أواخر القرن الثامن عشر ، وذلك من الاستخدام الذى لم يعد سائدا لاصطلاح « تدخل فى الأمر Rede du daein » الذى يكاد يكون مرادفا لما سبقه ـ « امنع wehre » ! وأكثر من ذلك إقناعا هو الاستخدام الدقيق للغاية للكلمة الصغيرة « وأسفاه Leider » التى ما زالت تعيش ولكن بلا حياة ، والتى كان ينتظر منها كلاوديوس أن تكون لديها القدرة على التعبير عن قدر كامل من « الشكوى والندم والحزن » (هكذا يرد تعريف الكلمة فى قاموس آديلونج Adelung فى عام ١٧٩٦) .

هذا فيما يتعلق بالناحية اللغوية الصرف لإمكانية التحديد الزمنى للقصيدة . ويمكن أن يُستكمل دليلنا عن طريق إبراز الدوافع السياسية أو ـ إذا أردنا ـ الأيديولوجية التى يرد التعبير عنها فى القصيدة . فانطلاقا من دلائل السلبية المدنية ، والتخوف ، والتسليم لله ، التى تشكل هيكلا مهما للقصيدة ، تستعيد الذاكرة تاريخ التبعية المدنية « والبؤس الألمانى » الذى كان قد بدأ فى الظهور . وعندئذ لا يكون السؤال إلا عما إذا كان الأمر بهذا الشكل يسير فى الطريق الصحيح لفهم هذه القصيدة بعينها ، وعما إذا كان الإحساس والمغزى الخاص بها قد أمكن توصيلهما إلى القارىء بهذه الطريقة . والمغزى والإحساس لـ « أنشودة الحرب » هما أمران خاصان ومقابلان للعالم . وفى اللحظة التى يتضح لنا فيها ذلك ، ربما لا يصبح التحليل السياسى خاطئا تماما (لأنه يجوز لنا أن نفترض أن كل ما هو خصوصى يكون متشابكا فى جدلية مع الأمور العامة والسياسية) ، ولكنه على كل حال لا يقف إلا على هامش بعيد لأحد التعليقات النقدية المفسرة لهذه القصيدة . وربما أشار هذا التحليل إلى بعض الظروف التى تتصل بدواعى وضع القصيدة ؛ ولكن مثل هذا التحليل يكاد لا يتطرق إلى القصيدة ذاتها .

ولا ينبغى للمثال الذى قدمته هنا أن يوضح أكثر من الحقيقة القائلة بأن هناك درجات للأهمية ، وأن هذا يعنى أنه من المحتمل أن يكون هناك نقد غير ذى أهمية على الإطلاق (وهو بالمناسبة احتمال يعترف به أهل حرفتى على مضض) . وبتعبير آخر فإن اللغة تمثل وسيطا عاما أو معتادا (كثيرا ما يشكو نيتشه من « عموميتها »(*) المفرطة[1] ؛ فهى دائما على علاقة ما بمجال العلانية) ، ولكن هذا لا يعنى بأى حال من الأحوال أن إبراز هذه العلاقة يخدم بالضرورة الفهم الأفضل لكل نص من النصوص . وقد قال لودفيج ڤيتجنشتاين ذات مرة[2] إن الإجابة عن سؤال يقول إذا كانت قطع الشطرنج المنحوتة من خشب البلوط أو التنوب لا تمس أو توضح بأى شكل قواعد لعبة الشطرنج ، فكل فن من فنون التفسير (هرمنيوطيقا) ـ وبصفة خاصة تفسير النصوص الأدبية ـ يحتاج إلى نظرية عن الشىء غير المهم . فلا يمكن توقع إلقاء ضوء حقيقى على أحد النصوص عن طريق الرجوع إلى بُعده السياسى العام إلا عندما يتناول النص نفسه موضوعات سياسية أو يكتبها ، ومن ثم يثير فى كلتا الحالتين توقعا لحلول سياسية . وهذا ليس إطنابا ؛

حيث إن الأصل المباشر للتوقع المشروع من الناحية الأدبية ليس من النوع السياسى الأيديولوجى ، ولكن من النوع الشكلى الأدبى . فمثلما يتوقع المتحدث ذو الصلاحية بإحدى اللغات من شريكه فى الحديث نوعا من التوافق فى اتباع قواعد تركيب الجمل والتقاليد السيمانطيقية (السيماسوسيولوجية) ، أو يتوقع رفضها الواضح من أجل تكوين صيغ جديدة ، فإن المشاهد أو القارىء الجيد يتوقع تحقيق شروط شكلية معينة ، يدخل بها إلى المسرح أو إلى النص وهو حامل لها ، أو يتوقع الاستعاضة عنها بأخرى لها ما يبررها بطريقتها . وكل ما لا يتوافق مع مفهوم الفعالية الأدبية (هكذا يبدو لى) فهو يمثل خيبة أمل غير مقصودة مؤقتا للتوقعات الأدبية ـ أى عدم تحقيقها سهوا .

ويمكن رؤية إشكالية التوقع الأدبى فى أعمال الكلاسيكية الألمانية على وجه الخصوص ، على نحو بارز ولافت بشكل خاص . ففى « جوتس » و« إجمونت » ، وفى « ابنة اللحم والدم » ، هناك مواقف ذات أهمية أساسية لأحداث هذه الأعمال ، تتطلب حلولا سياسية (وأقصد حلولا مثل التى نجدها فى عمل شكسبير الدرامى عند اللحظة التى يظهر فيها قيصر ، أو عندما يتوج الأمير هال ، كما نجدها عند راسين عندما يغادر تيتوس بيرينيس ، أو عندما يحسم الجدل المميت بين أنتيجون ومنطق الدولة raison d'état ، وينتهى إلى تهديد حكم كريون) . ففى مواقف من هذا النوع يتجنب جوته الحل السياسى ، ويترك نطاق الحدث الدرامى والسياسى ، ويستعيض عنه بأحداث جانبية صرف فى خصوصيتها ، تصب فى جو شاعرى . فإخلاص جوتس للقيصر لا يتزعزع ، لا لشىء إلا لأنه لم ينحرف قط عن طريق الفهم الواضح للظروف الواقعية بالمملكة ، أو عن طريق مجابهة القيصر ؛ فلم يسمح له ولا لإجمونت مطلقا بتعرف الصراع الحقيقى لأوضاعهما ـ الصراع بين المجد الشخصى والمسئولية الاجتماعية ـ والوصول ـ من ثم ـ إلى قرار واع ؛ حيث إن كل سلوك متعقل من الناحية السياسية لم ينحدر قدره بسببهما وحدهما ، بل انحدر أيضا عن طريق المؤلف كذلك ، بوصفه سلوكا غير بطولى منذ البداية ؛ فلم يكن جوتس أو إجمونت يدرك مسئوليته عن الحركات الشعبية التى قاما بتدبيرها . وبالنسبة إليهما لم يكن الأمر أساسا يدور حول الحرية السياسية التى تتناسب مع مهمتهما بوصفهما زعيمين شعبيين ، بل حول الحرية الشخصية الصرف ، التى تتناسب مع طبعهما البطولى أو الشيطانى . وإذن فالأمر بالنسبة إليهما يدور حول الحرية "Freedom "فى موقف يكون فيه التحرر" Liberty "هو الهدف المشروع الأول . وهكذا لا يتبقى لإجمونت شىء سوى الهروب إلى ذلك الوهم الشائع ، الذى تحل فيه الرمزية الخيالية محل الفرصة الحقيقية الضائعة ، ويحل تمجيد النزوة محل العنصر السياسى للحرية .

من هنا كان حريا أن نسأل : لماذا كان جوته غير قادر ـ على ما يبدو ـ على إتمام الخط السياسى لمسرحياته بشكل قاطع ، ومن ثم كان يحقق التوقع الأدبى الذى وضعه هو بنفسه ؟ ـ وهو سؤال عادة ما يجاب عنه بالإشارة إلى الارتباط التاريخى لمؤلفه . ولا أتحدث هنا عن اهتمامه الشخصى اليومى ، مثلما هو الحال فيما يعبر عنه فى الأحاديث مع السياسيين المعاصرين على سبيل المثال . ولكنه عندما يكتفى فى مسرحية ذات اتجاه سياسى بهذا القدر ، مثلما كان ينبغى لمسرحية

* وضعت هذه الكلمة بين علامتى التنصيص الصغيرتين نظرا لاحتمال الإشارة إلى المعنى الآخر لكلمة Gemeinheit وهو : الوضاعة أو السفالة أو الدناءة .

« ابنة اللحم والدم » أن تكون طبقا لخطته[3] — يكتفي بإشارات مبهمة إلى قوى مجهولة ، وإلى « أعمال مفيدة في ظلمها »[4] ، ويضحي بالبطلة من أجل مراعاة تلك القوى ، فربما يجوز لنا أن نقول إن قدرته على التخيل كانت متحيزة إلى أيديولوجيا عصره غير السياسية والمعادية للسياسة . والأهمية الكاملة لقدرته الأدبية على الإبداع تعني بالمجال الشخصي الخصوصي من جهة ، والكوني والميتافيزيقي من جهة أخرى ، ولكنها لا تعنى بذلك « النطاق المتوسط » للأمور السياسية الاجتماعية ، الذي تتخذ فيه قرارات أساسية معينة ، تؤثر في حياتنا اليومية . وفي هذا يظهر شبه كبير بينه وبين نيتشه في عجزه المعروف عن أن يظهر اهتماما إيجابيا بالأمور الاجتماعية .

ولكن القيود التي تضعها أيديولوجيا العصر للإنسان والأديب ليست بأي حال من الأحوال غير قابلة للكسر . ويقول ليشتنبيرج : بإمكان المرء أن يغير اتجاه الريح أو يوقفها قبل أن يتمكن من تقييد سريرة الإنسان[5] . فالفصل الأخير الرائع ، غير المهم من الناحية الشاعرية لـ « إجمونت » ، لا يكتفي بأن يعرض التأليه التصوفي لحلم الحرية ، ولكنه يعرض أيضا للحوار بين إجمونت وفرديناند ، ابن عدوه اللدود ألبا ، الذي يتضح فيه لإجمونت مغزى تضحيته بحياته ، وهو : أن وجود إجمونت بوصفه مثلا أعلى ، وشيئا من رسالته السياسية من أجل الحرية سوف يعيش من بعده لكي يؤثر في المستقبل أيضا بوصفه مثلا قوميا أعلى . وكان صعبا على جوته للغاية الوصول إلى هذا الاستنتاج الذي يجد تعليله في موضوع مسرحيته ؛ فكلمة « سياسي » ما زالت تعني عنده — كما عبر عنها من قبل في « فيرتر » — الذكاء المفرط والحذر . وبرغم ذلك فإن كلمات إجمونت الأخيرة إلى الشعب أكثر من بلاغة جوفاء . وفي هذا تتضح معالم نموذج متكرر على الدوام ، وهو أن الأيديولوجيا ، أو — لكي نستخدم التعبير المتواضع لليشتنبيرج — النسق العقائدي[6] Gesinnungssystem لعصر من العصور ، يتشكل داخل العمل الفني الأدبي بما هو وحدة محددة ، أو أفق فكري[7] لمبدعه ، ولكن يمكن اختراقه في مواضع معينة ، ويمكن أن يؤدي إلى آراء جديدة وحلول خلاقة ، لا تشتمل على قوة إقناع وتأمين للأفكار والدوافع القائمة داخل النسق .

وهذا مثال من السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ؛ فكثيرا ما كان فونتانا يقترب من السؤال عمن تنتمي إليه السلطة حقا في ألمانيا في العصور الفلهلمينية ، ولكنه لا يمسه بأكثر مما تحمله الكلمات التي توجهها كونتيسة باربي الشابة إلى القس لورنسين :

> « لقد تحدثتم عن « أنظمة » ؛ فما هذه الأنظمة ؟ أهي بشر أم شيء ؟ هل هي الآلة التي ورثت من قديم الزمن ، وتروسها مستمرة في القعقعة وهي ميتة ؟ أم هي ذلك (البسمارك) الذي يقف عند الآلة ؟ أم هي أخيرا التعدد المحدود والمغبن الذي تحاول يد الرجل الواقف عند الآلة أن تحدده وتعدله ؟ »[8] .

إن المعالجة المختارة لموضوع « شتيشلين » تجعل الأمثلة من هذا النوع أمرا حتميا . ويبدو على كل حال أن فونتانا كان لابد له أن يطرحها . ومن المؤكد أنه لم تكن لديه المقدرة على أن يجيب عنها بوصفه أديبا وروائيا . ويقدم نيتشه والأيديولوجيا السائدة في الأدب الألماني في النصف الأول من القرن العشرين مثالا آخر واضحا لنا كل الوضوح . فمنذ أول عمل له وهو مولد المأساة (١٨٧٢) حتى آخر المذكرات النابعة من أسابيع الانهيار الوشيك في يناير ١٨٨٩ ، قام نيتشه بمحاولات لا تحصى لوضع رؤية لاهية للعالم ، وخالية من الأحكام ؛ رؤية جمالية إستطيقية في مواجهة أخلاقياته الوجودية في التقييم — أي فلسفته في إصدار الأحكام . وربما كانت الجملة المتكررة ثلاث مرات في « المولد » هي شعار هذه الرؤية الجمالية : العالم ليس إلا ظاهرة جمالية إستطيقية ، والوجود له ما يبرره إلى الأبد[9] . لكن نيتشه أخفق في القيام بمتابعة مدققة لهذه الرؤية الإستطيقية . وربما نشأ اعتراض فحواه أن تنظيم أخلاقياته الوجودية في التقييم ، أي ما يتم عنده فلسفة الإرادة نحو السلطة ، يظل ناقصا . ومع ذلك فمن الممكن أن يعرف المرء في شيء من الوضوح من خلال أعماله التي لم تستكمل ، على أي نحو كان يمكن أن يبدو هذا النسق الخلقي ، ولماذا انهار من الداخل . وعلى العكس من ذلك فإن مذكرات نيتشه حول الإستطيقية الشاملة أو ميتافيزيقية اللعب (وبالمناسبة فقد أشار إليها كذلك في محاضراته المبكرة عن فلاسفة ما قبل سقراط[10]) غير متكاملة ، بل ناقصة إلى الحد الذي يسمح لنا أن نقبل عملية إتمامها ومواصلة توسيعها ، ما دامت موهبته في الإبداع ، وقدرته الفلسفية على التصور ، قد تفوقتا على أفقه التاريخي . وعلى نحو ما كان توهم إجمونت للحرية ، يظل إضفاء الصبغة الجمالية الإستطيقية على العالم لدى نيتشه حلما داخل سيناريو واقعي .

ويكاد يكون محالا أن يتمادى المرء في تقدير تأثير نيتشه على الأدب والأيديولوجيا في النصف الأول من القرن العشرين . ويكتب « جوتفريد بن » عن ذلك قائلا :

> « الحقيقة أن ذلك الشخص قد قال كل شيء مسبقا ، ولكن أيضا بلا نقصان ، وعبر عن كل شيء ما زلنا نشغل أنفسنا به ، والخمسون سنة هذه هي بمثابة ترديد محض لأفكاره وآلامه الهائلة ، وتوسع فيها »[11] .

ولكن ما يرثه قرننا عن نيتشه ليس نظرية العدالة الإلهية ، ولكن فلسفته في الأخلاقيات ، وهذا ما أقصد به فلسفته في اجتهاده وتضحيته الخلقية والوجودية ؛ أي تلك الأيديولوجيا التي يطلق عليها في « تساراتوسترا » (زرادشت) اسم « روح المعاناة »[12] . وقد أعرب نيتشه في جميع مراحل طريقه الفلسفي المقتضب عن إيمانه بهذه الفلسفة . وهو في « التأمل الثاني في غير الوقت المناسب » (الباب ٩) لعام ١٨٧٤ يصيح قائلا :

> « . . ولكن لأي غرض أنت أيها الفرد موجود ؟ هذا ما أسألك عنه ؛ وإذا لم يستطع أحد أن يقوله لك ، فحاول مرة فقط أن تبرر مغزى وجودك كما لو كان بعديا ، وذلك عن طريق أن تضع أمامك أنت نفسك هدفا وغرضا ، أي « مستهدفا » ؛ « مستهدفا » ساميا ونبيلا ، عليك أن تقضي نحبك في سبيله — فإنني لا أعرف هدفا أفضل للحياة من الموت في سبيل الأمر العظيم والمحال » .

وبعد ذلك بسنتين رأى نيتشه فى روائع بايرون المأساوية نماذج بطولية عليا للأفراد من البشر ، الذين « لا يستطيعون أن يحيوا حياة أجمل من أن يعدوا أنفسهم ، ويضحوا بها فى النضال من أجل العدالة والحب »[13] . كما لو كانت قيمة النضال لا تتحدد إلا عن طريق نهايتها المميتة . وصورة الضحية المنتشية (الديونيزية) ليست مجرد مبالغة خطابية تصدر عن عالم اللغة الشاب ، ولكنها تصبح فكرة فلسفية أساسية . وفى عام ١٨٧٦ يكتب قائلا إن حياته لابد أن تعكس آراءه فى الأخلاقيات والفن ، بصفتها أصعب ما صوره له إحساسه بالحقيقة حتى ذلك الوقت[14] . وبعد ذلك بسنة قرر نيتشه فى اعتزاز أنه فى الأجزاء الأخيرة من « إنسانى ؛ إنسانى فاق الحد » قد دفع ثمنها غاليا جدا لدرجة أن أى شخص آخر يكون له الخيار لم يكن ليكتبها فى مقابل هذا الثمن[15] . (حتى زيجموند فرويد[16] ، ورجال لا يكاد يتسع النطاق لذكر أسمائهم فى هذا المجال ، يفاخرون بأن عملهم من أجل خير البشرية قد قادهم إلى حافة الاشمئزاز والتضحية بالنفس) . وفى مقدمة « إنسانى ؛ إنسانى فاق الحد » يصف نيتشه واجبه بوصفه فيلسوفا ، والشرط الأساسى لتحقيقه :

«لقد غدوت الآن وحيدا وشكاكا تجاه نفسى على نحو سيىء ، وانحزت ضد نفسى وأنا لست خاليا من الحنق ، وإلى جانب كل ما كان يؤلمنى ويصعب علىّ منذ لحظات . . » .

وفى « على الجانب الآخر من الخير والشر » (الباب ٣٩) يواصل نيتشه تصعيده لهذا التحديد العدائى للقيم قائلا :

«شىء يحتمل أن يكون حقيقيا : وهو ما إذا كان الأمر متساويا فى درجته القصوى من الضرر والخطورة . أجل ؛ ربما تكون الخاصية الأساسية للوجود أن المرء يلقى حتفه عند المعرفة الكاملة به ، بحيث تقاس قوة الذهن طبقا للقدر الذى يطيق تحمله من « الحقيقة» ؛ وبمعنى أوضح ، إلى أى حد كان لازما له أن يخفف منها ويخفيها ويحيلها ويطمسها ويزيفها» .

وفى « إرادة القوة » تعرف الفضيلة بأنها البهجة التى نجدها فى المقاومة التى تواجهنا ، ولكن هذه المقاومة لا ينبغى مجرد هزيمتها ، بل :

« إننى أقدر قوة إرادة ما طبقا للكمية التى تتحملها من المقاومة والألم والعذاب ، وما تستطيع تحويله إلى نفعها . إننى لا أحسب على الوجود خاصيته الشريرة والأليمة كما لو كانت شيئا يلام عليه ، ولكن يحدونى الأمل فى أن يصبح أكثر شرا وأكثر ألما عن ذى قبل »[17] .

إن أصعب مثل أعلى للفيلسوف[18] هو الهدف الوحيد الذى يجتذبه . والفلسفة كما فهمتها وعايشتها فى الماضى هى البحث بمحض الإرادة حتى عن الجوانب المنكرة للوجود ، والباعثة على الاشمئزاز[19] . وفى الأسابيع الأخيرة من تفلسفه ، وفى « المسيح الدجال » (الباب ٥٠) ، يجرى دحض للزعم بوجود توافق مرسوم مسبقا بين الحق والخير (وبالأحرى المفيد) .

«إن خبرة جميع العقول المتشددة ، وجميع العقول المتعمقة ، تعلمنا عكس ذلك . لقد كان على المرء أن يحيد عن كل خطوة خطاها نحو الحقيقة ، وكان على المرء أن يتنازل فى سبيل ذلك عن كل ما ينعقد عليه قلبنا وحبنا وثقتنا فى الحياة . إن الأمر يلزمه فى سبيل ذلك عظمة النفس ؛ فخدمة الحقيقة أصعب أنواع الخدمة» .

هذه بعض نواحى فلسفته فى الاجتهاد الخلقى الوجودى ، وفى الأيديولوجيا التى أوصى بها لقرننا . وقد ورد التعبير عنها بشكل دقيق فى الكلمات التى كثر الاستشهاد بها من آخر خطاب لأدريان ليفركون[20] لأصدقائه :

«أى خاطىء أنا كنت . . وبدون الالتفات إلى ذلك واصلت الاجتهاد كالعامل دون كلل ، ولم أهدأ أبدا ولم أنم ، ولكننى بذلت جهدا كبيرا ، وجلبت الصعاب لنفسى ، طبقا لقول الرسول : من يبحث عن الأمور العسيرة سوف يلاقى عسرا . . » .

ـ وبالمناسبة فهذا كلام لم يقله واحد من الرسل ، ولم يأت ذكره فى العهد الجديد[21] ـ

« وربما حكم الله لى أيضا بأننى بحثت عن العسير ، وأننى بذلت جهدا كبيرا ، من الجائز ، وربما حسب لى وعُدَّ لصالحى أننى اجتهدت بهذا القدر ، وأنجزت كل شىء بدأب . . » .

ونقرأ ما يشبه ذلك فى اعتراف يوزف كنشت[22] عند تركه لوظيفته بإدارة البلدية ، التى اختار فيها « الحتمية » هدفا لحياته ، ووضع فيها « الحقيقة » على قدم المساواة حتى مع « الجسارة والإعاقة والخطر ، بل مع العوز والمعاناة » . وقد قيل عن اصطلاح « الحقيقة » هذا قول صحيح جدا[23] ، بأنه يكف عن كونه اصطلاحا ، وأنه لا ينتج إلا ظاهر إدراك ما ، وأنه يعمى التفكير ـ وهذا الجدل فى محله الصحيح ؛ ولكنه للأسف لايسأل عن سبب ازدهار غير المفهوم هذا فى كلام parole قرننا . ولم ترد هذه الكلمة عند شكسبير ، ولا يمكن استبعادها بمعناها المزدوج كله من أيديولوجية هذا العصر . وقد كتب أندرياس جريفيوس فى عام ١٦٦٣ فى قصيدة له من شكل السونيت (Sonett) عن نص ماثيوس الخاص بأحد البشارة الثالث :

فدية الدنيا/وأمل الآباء طويل الأمد
تعالوا إلى اللحظة ـ وافتحوا آذانكم جيدا ،
الصمم قد ملأ/مجموعة من لم يعودوا بكما
قصوا أعماله : فالقبور مفتوحة له .
من كان أعمى سيبصر ويجد/كيف يحدث
ما وعد به الله قديما . إنه سيرى خطى المشلول/
ولابد للجزام أن ينقضى/وهنا ، وبدون شراء باهظ الثمن/
سوف تمنح السلوى/لمن كادوا يغرقون فى دموعهم[24] .

إن الأيدلوجيا التى تبدو لى أساسية فى أدب النصف الأول من قرننا تقف فى تضاد حاد مع ذلك الخلاص الذى يتحدث عنه جريفيوس ؛ وأريد أن أسميها أيديولوجية الشراء باهظ الثمن . فكل عمل مهم من هذا الأدب يضع خلاص الإنسان وبراءته فى مركز الاهتمام . وبطبيعة الحال يتعلق الأمر هنا بتقييم غير متشـدد كل التشـدد ، ولكن هذا الخلاص الذى لا يمكن تصوره بدون تأملات نيتشه النقدية المعارضة للدين ، يقف فى علاقة عكسية ، وتارة مرتبطة ، وتـارة فى محاكـاة تهكمية مع القيم والمفاهيم التقليدية المسيحية فى أصلها . والخلاص والتبرئة اللتان يدور حولهما أدب هذا العصر ، تحاولان كسر ازدواجية الدنيوية والأخروية ؛ الدنيا والفوقية ، وغالبا ما تكون أرض اللا أحد بين النهائية واللانهائية هى المكان الذى تحدث فيه عملية الخـلاص الذى ما زال حدوثها يكاد يكون جائزا ، أو الذى لم يعد يمكن الوصول إليه . وكل أديب لهذا العصر يصوغ عمله من تجربة خلاص أو تقييم للإنسان ، لا يمكن الحصول عليه إلا بأعلى ثمن ممكن ؛ أعلى ثمن فى مقدور الكاتب الوفاء به ، بل أيضا الإنسان الـذى ترسم أقـداره . وإننى إذ أفكر فى أعظم مؤلفات العصر ، ابتداء من شتيفان جورج ، عبر ريلكه وتراكل وبن وكافكا وبريشت ، إلى « دكتور فاوستوس » لتوماس مان و « لعبة الكريات الزجاجية» لهيسّه ، لمجرد أن أرسم هنا بشكل تقريبى خطوط أبعاد لمقياس ممكن ــ فإن الأمر دائما ومرارا مايدور حول خلاص باهظ الثمن ، يكاد يكون منكرا لا يستجاب له ؛ خلاص وحيد يضمن لـلإنسان فعـاليته ، وحقيقتـه ، وكينونـة ذاته ومغزاها . إننا نصادف مواقف أدبية يتصاعد فيها هذا المطلب بشكل أكبر ؛ فهناك يُطلب من الإنسان الذى نعرفه من هذه الأعمال أكثر مما يستطيع الوفاء به . وأخيرا نصل إلى أكثر المواقف تطرفا من جميع المواقف الممكنة ، حيث تصبح استحالة الوصـول إلى الثمن علامـة ودليلا على الفعـالية ؛ فكلما ازداد عـدم إمكان الـوصول ، ازدادت الواقعية والأصالة والحقيقية .

وإذا ما عكسنا البـرهان فـإننا نـرى أن الأمر يـدور حول عصـر التشكيك فى جميع الحلول وأشكال الخلاص السهلة والرافعة للروح المعنوية ؛ الأمر يدور حول أيديولوجية تشكك أو تنبذ فيها جميع القيم أو تستبعدها ، تلك القيم التى يمكن الحصول عليها بثمن قليل بصفتها « غير حقيقية » وغير ذات فعالية . ومن البارز أن كثيرا من المؤلفين الأقل اهمية فى ذلـك العصر إمـا أنهم لم يراعـوا هذا المـوضوع عـلى الإطـلاق ، وإما أنهم إذا راعـوه لايتعرفـون مداه ، ولا يستنفـدون أغواره ، أو أنهم يسعون إلى عمليات شراء تقليـدية وأقـل تكلفة . وكذلك فى لغة الأعمال الأدبية فى ذلك العصر ، تتضح عملية اختيار موضوع الشراء باهظ الثمن ؛ فلقد انقضى الزمـان الذى كـان فيه الاتفاق بين لغة الشعب ولغة الأدب بديهيا وبلا مشكلات . ويكاد يكون شعار كتاب هوفمانزتال « رجل صعب التعامل » هو : «لاشىء غير حالات من سوء الفهم» ، والخوف من إساءة التفسير ، وعـدم كفاية الصياغة اللغوية ، تسير جنبا إلى جنب مع المهارة فى مجال اللغة . وهذه المهارة اللغوية الإبداعية (التى أحيانا ما تصبح مهارة بهلوانية) لاتعنى لدينا شيئا آخر غير العلاقة المتبادلة اللغويـة لموضـوع الشراء الباهظ . وفرانس كافكا واحد من الكتاب القلائل جدا لتلك الحقبة ، الذين لم يستخدموا إلا اللغة العامية ، وتجنبوا كل شكل من أشكال الابتكارية اللغوية ، أو حتى التركيبات الجديدة . فهل مازال يوجد هنا اتفاق بين لغة الشعب والأدب ؟ بـالعكس ؛ ففى صفحة وراء أخرى ، ومشهد بعد مشهد ، يجر كافكا أبطاله وقراءه أيضا إلى شبكة من التناقضات المهلكة ، وإلى تفسيـرات خاطئة مدمرة .

وسوف أتوقف عن السرد التاريخى الأدبى للعصر لكى أحول دون الاتهام المحتمل بأن كلمة أيديولوجيا تستخدم هنا بأى معنى خاص ، وعلى وجه التحديد بالمعنى الأدبى ، ومن ثم تسطح معناها عن طريق استبعاد عنصرها السياسى . وقد أبرز تـوماس مـان بنفسه العـلاقة الرمزية المجازية بين ليفـركون وألمـانيا ، وأشـار إلى تشابـك الفن والسياسة . هذه القصة المجـازية أدت إلى استنتـاجات لا الكـاتب الروائى ولا الراوى فى قصته ، زيرينـوس تسايتبلوم الـطيب ، كان يهدف إليها ولا هم حتى كانوا سيقبلونها ، لأنـه من زاوية « الشـراء باهظ الثمن » سيكون لقصة الرايخ الثالث مغزى جديد مرعب : هل ينبغى أن تقطع القصة المجازية قبل التبرئة والخلاص الأخير لليفركون عن طريق مسعاه من أجل « الأمر الصعب » ؛ من أجل تفادى تبرئة ـ ولو غير مقصودة بالتأكيد ــ للنازية ؟

وقد ورد ذكر كل ذلك هنا لإظهار أن الأمر بالنسبة لنا لايدور بأى حال من الأحوال حول مجرد «نسق عقائدى Gesinnungssystem» محايد وغير مبال بالسلطة ، ولكن حول أيديولوجية تستخدم أيضا فى الوقت نفسه من أجل الوصول إلى سلطة سياسية وتثبيتها واستقرارها . ولا يمكن هنـا إلا التلميح إلى أن هـذه الأيديـولوجيـة وهـذا النسق العقائدى الذى يميز عصرا كاملا بأهم معالمه بالتأكيد ، ليس أمرا أدبيا محضا بأى حال ، ولكنه أيضا يميز السياسة واللغة الواقعة تحت تصرفها ويحددهما . وكان لابد من إظهار أن الجاذبية الكامنة فى النازية غير قابلة للتفسير ، إذا لم يكن للنسق التقييمى لنظام الحكم أوجه شبه أسرية معينة ولافتة للنظر ، مع أيديولوجيا « الشراء الباهظ » ، ومع موضوع التبرئة والخلاص المنكر ، بل البالغ فى صعوبته . وهذا الزعم (الذى حاولت تبريره فى موضع آخر[٢٥]) ، عادة ما يُرد عليه بأنه لايصح إلا بالنسبة لمراحل وجوانب معينة من الدعاية النازية ، وبأنه معروف عن هذه الدعاية على كل حال أنها مليئة بالأكاذيب . ولكن مثل هذا الرد لايبين لماذا كانت هذه المجموعة بعينها من كلمات الخسارة التى تنادى بكل التضحيات ، تلك اللغة الخاصة بمجتمع فى أزمة ، كان نـظام الحكم يلمح إليها منذ البداية ، ثم ازداد اقتصاره على ذكرها وحدها ، حيث استقى منها جزءا مهما من تعبيراته المجازية .

الأيديولوجية لاتعنى التوحد ، بل تعنى التشابه الأسرى بين أفكار سائدة فى إطار أحد العصور . (إننى أقتبس كلمة « التشابه الأسرى » من نقد ڤيتجنشتاين للغة التقليدية للمفاهيم الشمولية) . إن الظواهر التى نقول عنها إن بينها شيئا مشتركا ، يجرى وضعها منذ أرسطاطاليس فى مفهوم واحد ، وتحت قاسم مشترك . وهذه الطريقـة تحمل بـين طياتها خطورة ازدراء الحالات الفردية ، أى تعنى نوعا من الشمولية ، إذا لم يكن شمولية المعرفة ، فهو شمولية الوصف . فكيف يمكن تفادى هذه الشمولية ؟ ويقول ليشتنبيرج «إن جميع القوانين العظيمة الدافعة إلى التعميم مشبوهة : إنها لاتسرى . . . عن قرب يكون كل شىء غير حقيقى »[٢٦] .

ويقول ڤيتجنشتاين إن هذا يبدو مختلفا كل الاختـلاف فى أغلب الحالات . فلنفكر على سبيل المثال فى وجهات النـظر والاقتناعـات

الفردية المختلفة ، والتى ندرجها بمجموعها تحت كلمة «أيديولوجيا» ؛ « ففى الواقع تكوّن (مثل هذه الظواهر) أسرة واحدة ، بين أعضائها تشابه أسرى معين ؛ فالبعض لهم الأنف نفسه ، وآخرون لهم الحواجب نفسها ، وغيرهم لهم طريقة السير نفسها ؛ وأوجه الشبه هذه يتداخل بعضها مع بعض [٢٧] » . ولأن هذا التشابه الأسرى للأفكار يمكن تعرفه حتى لدى الكتاب غير المهتمين وغير المكترثين بالسياسة تماما ، بل لدى الخصوم الكبار لنظام الحكم ـ وهنا يعد توماس مان وكتابه « دكتور فاوستوس » نموذجا لآخرين كثيرين ـ فإن هذا التشابه بين الأفكار المتجانسة أيديولوجياً ، الذى يزيل ظاهريا التناقضات المعنوية ، يقدم برهانا شكليا خداعا لتناقض لابد من تفسيره .

وسنحاول الإجابة عن السؤال التالى : إذا كان « النسق العقائدى » السائد فى حقبة ما يشتمل حقيقة على كل شىء ، وكان محدّدا حتى لأدق الفروق الأسلوبية كما زعمنا (وإن لم نبين ذلك) ، وإذا كانت المشاهد والصور الواصفة للحالة المزاجية ، سواء فى الأدب أو خارجه ، فى الحياة السياسية أو اليومية ، على هذا القدر من التوحد مع إحدى الأيديولوجيات ، وفى الوقت نفسه تتقرر وتتحدد عن طريقها ـ وكما قيل فى البداية ، إذا استنبطنا النتائج من الحقيقة القائلة بأن الأدب (وبالمناسبة أيضا كل أسلوب من أساليب الحياة) يمكن تحديد تاريخه الزمنى ـ فأين إذن إمكانية المعارضة والاعتراض ؟ وماذا عن الحرية الإنسانية ؟ (إذا جاز استخدام ذلك الاصطلاح الذى أصبح اصطلاحا شكليا نوعا) . إننا نعرف أنها قائمة ، وذلك من الخبرة اليومية لقدرتنا على اتخاذ القرار ، وكذلك بالرجوع إلى التاريخ السياسى والأدبى والفكرى . الأشباح وحدها هى التى تستطيع أن تقفز متخطية ظلها الخاص(*) . ولذا لم ينجح نيتشه أبدا فى أن يحرر نفسه تماما من نسق الأخلاقيات والتقييم (نسق « إرادة القوة ») ، الذى توهمه واختلقه وعايشه فى صراعه طوال حياته مع شوبنهاور . ولكن تأملاته الجمالية الإستطيقية (وحتى هذه بالمناسبة غير خالية بأى حال من أفكار خلاص شبه مسيحية) تفتح الطريق إلى الفراغ . كيف أمكن هذا ؟ نحن فى حاجة إلى نموذج يوضح لنا ، وربما يفسر لنا أيضا ، هذا الأمر بزاويتيه ـ إمكانية التباين ، برغم التسيد الأيديولوجى .

ولسوف يساعدنا فى مواصلة السير واحد من المصطلحات المجازية . وأنا أفكر فى اصطلاح ـ كاد أن يصبح عبارة مصكوكة جامدة ـ وهو « اللغة النازية » ، حيث لايفترق المعنى الحرفى « للغة » بشكل حاد عن المعنى المجازى . ما الذى يمكننا من أن نخضع مثل هذه اللغة للفحص ، ونعدها وحدة اصطلاحية ؟ (وهى التى فى الواقع ليست بأى حال لغة خاصة وقائمة بذاتها ، كما يتضح لنا بسهولة) . إنه ، سواء عرفنا ، أو لم نعرف ، علم اللغة الخاص بفردناند دى سوسير ، الذى يتأسس عليه علم اللغة الحديث . والشىء ذو الأهمية الأساسية بالنسبة لنظرية سوسير [٢٨] هو تفرقته بين مفهوم اللغة Langue (وهو نسق من العلامات يتطابق مع المقدرة الكاملة ، ومع الوحدة الكاملة لإحدى اللغات الطبيعية) ، ومفهوم الكلام parole ، الذى يقصد به ذلك الجزء المحدود من الوحدة الكاملة لإحدى اللغات الطبيعية ، الذى يتم تنشيطه فى وقت زمنى معين ، وبواسطة أحد المتحدثين ، أو بالأحرى بواسطة مجموعة من المتحدثين ، فى حين يمكن أن تكون هذه المجموعة ذات نوعية اجتماعية أو زراعية أو مهنية أو أية نوعية أخرى . وتنبثق من هذه النظرية نظرية تشومسكى المضادة بين « الاختصاص » و« الإنجاز » [٢٩] . وما « كتابة » [٣٠] ecriture رولاند بارت إلا تطبيق أدبى تاريخى لها . وقد وجه الاعتراض النقدى [٣١] إلى تفرقة دى سوسير ، الذى نريد أن نعتمد عليه لكى نقيم جسرا بين نسقه ومشكلة الأيديولوجية : إن مصطلح « الكلام » parole لاهو مفيد ولا هو جدير بأن يؤخذ فى الحسبان (هكذا يقول الاعتراض) ؛ لأنه مرتبط بقرار تعسفى نسبيا ؛ وهو ما يفهم من التعبير القائل بالحدوث « فى وقت زمنى معين » ، وبأن عامل الانبهام هذا [٣٢] (ما معنى متزامن ؟ وفى أى وحدة زمنية يجرى التفكير ؟ وكيف ينبغى تحديدها ؟ . . . الخ) لايمكن تجنبه . بل إنه يجعل التفرقة بين اللغة langue والكلام parole إشكالية ، وإن لم يجعلها بلا فائدة .

إن مايُشْهَرُ به فى هذا الاعتراض بصفته مصدرا للخطأ ، يبدو لنا ميزة هائلة لنظرية سوسير . ففى إطار علم اللغة يشير عدم التأكد لمفهوم التزامن إلى الحيوية وقابلية التغير فى تعاملنا مع اللغة . وبالنسبة إلينا نحن الباحثين عن نموذج للأيديولوجيا ، فإن لهذا العامل أهمية أساسية ، وبخاصة لأن الكلام parole ليس اصطلاحا قابلا للتحديد الدقيق ، ولكنه اصطلاح ديناميكى ، خصوصا أن حدوده قابلة للنقاش ، وبرغم ذلك لايفقد شيئا من وضوحه ومضمونه ذى الدلالات ـ أجل ؛ لهذا السبب فإن الكلام parole يعطى نموذجا مناسبا لتفسير وظيفة « الأيديولوجيا » فى تفكيرنا وسلوكنا ، لأن كليهما مفتوح وقابل للتطور . (والزعم القائل بالتحديد الذى لايمكن مجاوزة نطاقه عن طريق الأيديولوجيا يعد بالقدر نفسه تعبيرا خياليا ، مثل الزعم بالكشف الذى لايحتمل الخطأ ، عن الخواص الخلقية للمتكلم عن طريق اللغة) . ومن الطبيعى أننا نتحدث « كلام » parole عصرنا . ومن الطبيعى أننا نرى ونقيس بعيون تعلمت الرؤية فى عالم الحاضر . ومؤكد أن الإنسان فى وضع حرج لكونه (كما يقول ليشتنبيرج) « أينما نظر ، فإنه يرى نسقه ونظامه مرة أخرى » [٣٣] . ولكن لايعرف تكلمنا ولا تعرف رؤيتنا التحديد إلى الأبد ؛ فكل لغة حية تتغير وتتطور . وكما أن الكلام parole جزء أو وجه نام ومتطور من اللغة langue ، فإن أيديولوجيتنا تتطور وتتغير بما هى جزء ووجه من إدراك شامل غير ملموس ولكنه ممكن ووارد ، أو على الأقل فى استطاعتها أن تفعل ذلك . ولايتطابق « الكلام » parole مع « اللغة » langue أبدا ؛ كذلك الإدراك الأيديولوجى مع الإدراك المحتمل . ولا يمكن أبدا أن يكون التحرر من قبضة الأيديولوجية كاملا ونهائيا ؛ ففى موضع ما تظل منتجات الذهن مرتبطة دائما بأسلوب عصرها ، بل إنه يتحقق فيها بشكل نموذجى . ونيتشه يتهكم على « روح الصعوبة » ، ويضطر إلى التفاخر مرارا وتكرارا بالجهد الذهنى الهائل ، ويتباهى لا فى أخباره الشخصية فحسب ، ولكن أيضا فى نطاق تفلسفه بالعزلة المفجعة التى اشترى بها تفلسفه . وإذا ما غدا النصف الأول من قرننا يشكل عصرا أصبح الأمر السهل فيه

(*) Niemand kann uber seinen (eigenen) Schatten Springen تعبير ألمانى بمعنى : لايستطيع أحد أن يتخطى قدراته ، أو أن يفعل أكثر من طاقته .

عسير المنال للغاية ، فإن هذا يعد جزءا من تركة نيتشه . فكم من تأثير مؤلم يحدث فينا بحث شتيفان جورج عن الجاذبية والخفة المرحة ! وكم هو قليل ما نلاحظه من ذلك لدى تراكل ، وفى العمل الرئيسى لريلكه ! وكم من تأثير كوميدى غير مقصود يحصل لدينا عندما يركب هو فمانزنال لمسرحيته التراجيدية غير محددة المعالم خاتمة بالغلمان المنشدين ! وهل يمكننا أن نتخيل العامل لدى إرنست يونجر وهو يرقص ؟ ولكن توماس مان ينجح فى روايته ذات المغامرات والخداع « فيليكس كرول » ، التى فيها تهكم وتحقيق لمشروع نيتشه من أجل تبرئة إستطيقية للإنسان . وكثير من الأشعار التى كتبها ريلكه فى السنوات الأخيرة من حياته ، أى بعد « مرثيات دوينو » ، مفعمة بجاذبية التعبير الشعرى ، التى لم تتغلب على أيديولوجية « الشراء الباهظ » ، بل تكاد تكون قد نسيتها . وحتى برت بريشت يعترف فى قصيدته « إلى الخَلَف » قائلا :

«ولكننا نعلم فى ذلك ، أنه
حتى الكراهية الموجهة ضد الدناءة
تشوه الملامح ؛
وحتى الحنق على الظلم يبح الصوت . آه ، نحن
الذين أرادوا أن يمهدوا الأرض للود
لم نستطع أن نكون ودودين» .

لقد كان من الصعب أن نتوقع مسبقا فى برت بريشت فى بداية الثلاثينيات أن يكون مؤلفا لهذه السطور . وبموته وموت معاصريه الأدباء العظام ينتهى عصر كان يؤمن أكثر من غيره بفكرة التحديد عن طريق الأيديولوجيا ، ويشجع سيادة الأيديولوجيا عن طريق هذا الإيمان ، ولكنه ــ بالتأكيد لدى بعض عقول هذا العصر المبدعين ــ استطاع كسر هذه السيادة . وما كان فى جيل من الأجيال يقف على هامش الموضوعات المختارة ، ولا يمكن تحقيقه إلا بجهد كبير ؛ يفقد إشكاليته فى الجيل التالى ، ويصبح مناله أسهل ، والتغلب عليه فى حاجة إلى قوى أقل . وينشأ أسلوب جديد . ففى إحدى الروايات الشائعة[٣٤] منذ أواخر الستينيات ، يصف الابن الخائف أباه قائلا :

« . . . إنه كان يفتعل جلسة ذوى الأهمية . إننى أكره هذه الجلسة المتسلطة ؛ إننى أخشى هذا الصمت ، الذى ينادى بالأهمية ، وأكره الاقتضاب المهيب فى الكلام ، والنظرة إلى البعد ، واللفتة التى يصعب وصفها ، وأخشى . . . ، وأخشى عادتنا فى التصنت إلى داخلنا ، والعزوف عن الكلام » .

إنه كما لو كان المؤلف قرأ الموضع التالى من « التأمل الأخير غير المساير للعصر » لنيتشه :

« وعندما وُضع حجر الأساس على ربوة بايْرويْت فى ذلكَ اليوم من شهر مايو سنة ١٨٧٢ ، والأمطار تنهمر ، والسماء مكفهرة ، سافر فاجنر مع بعض منا عائدا إلى المدينة ، وكان صامتا ، وكان ينظر فى أثناء ذلك نظرة طويلة فى داخله ؛ نظرة لايمكن وصفها بكلمة واحدة »[٣٥] .

ــ وهو نص مميز فى كل تفصيلاته إلى حد أنه أصبح من الصيغ المصكوكة فى النثر ، وتوصيف أخلاقيات العصر الأيديولوجى ، الذى يكاد لايعرف منه أنه كان يمكن شراء صورة لذلك الرجل الصامت ، أى وقت « نظره إلى داخله » ، مطبوعة على مناديل المائدة ومفارشها ، وحمالات السراويل بمحلات مدينة بايرويْت .

وموقف رواية الستينيات من أيديولوجية الزمن الماضى موقف تهكمى وغير لافت للنظر ــ

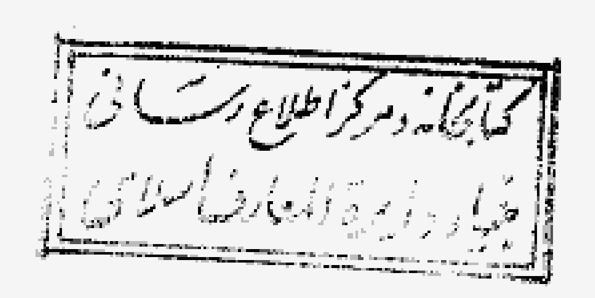
«وإننى أتساءل : لماذا يرى الناس لدينا بشكل أعمق وأخطر فى المساء منه فى النهار ؟ ولماذا هم يبالغون إلى هذا الحد فى إنجاز مهمة تلقى على عاتقهم ؟ الشراهة الصامتة ، والقناعة بسلامة التفكير والسلوك ، الجغرافيا المحلية التى تعوضهم عن حمام السباحة : إننى أوجه إليها أيضا السؤال . . . »[٣٦] .

ويكاد لايوجد مثل هذا الموقف تجاه الحقبة الزمنية الماضية ، وفى هذه الصياغة الحالية تقريبا من الأسلوب الحماسى . صحيح أن المطابقة التى اخترناها هنا لتركيب اللغة مع تركيب الأيديولوجيا ليس عفويا ، ولكنها تشير إلى الحقيقة القائلة بأن قواعد الاستخدام اللغوى تبين ملامح متقاربة مع أنشطة حضارية أخرى ـ نظرا لأن اللغة (كما كان يعتقد فى الماضى) لاتصف العالم وحده ، ولذلك فهى لاتنتمى إلى العالم ، ومطابقتنا تقر الحقيقة القائلة بأن اللغة ، وكذلك الأيديولوجيا ، هما من أشكال الحياة وصورها . ويمكن العثور على مطابقة مماثلة فى علاقة كل نص بنقده ؛ فى علاقة كل خبرة وتقييمها وتعميمها المسترجع للماضى ، وفى كل محاولة لتأريخ حادث خاص أو عام . وكل سعى إلى معرفة جديدة لايمكن إلا من زاوية النظرة الشمولية ؛ أى النظرة التى تتخطى حدود المعرفة القديمة . إننا لن نتقدم كثيرا بنظريات تغريبية عاطفية ؛ فكل نظرة شمولية ، وكل تركيز للفكر ــ أى كل معرفة جديدة ـ تعنى تغريبا نسبيا ؛ فالزعم القائل إن السيادة التى لامفر منها للأيديولوجيا يتساوى مع الزعم القائل إن الماضى لاسبيل إليه . وكلاهما شكلٌ من أشكال رؤية العالم على أساس سوليبسى الذى لايعترف إلا بحقيقة الأنا ، التى فقدت آخر مطلب فى الصلاحية (كما قيل) . فهل يجوز فعلا القول بأن العصر الذى ورد وصفه هنا قد انقضى ، ومن ثم يمكن استيعابه تاريخيا ؟ وعلى كل حال فالذى يبدو مؤكدا هو : أن النسبية المقترحة لمفهوم الأيديولوجيا ، ونظرية فيتجنشتاين لحالات التشابه الأسرى ، وتفكك مفهوم « الشخصية المنغلقة » ــ كل ذلك ينتمى إلى أسلوب تفكير جديد ، إلى « نسق عقائدى » جديد .

ولذلك كان لابد أن نسأل فى النهاية عما إذا كان النموذج الذى رسمنا خطوطه العريضة هنا لعلاقة الأدب والأيديولوجيا قد يستخدم أيضا فى عصور أخرى ، أم أنه لا ينطبق إلا على القرنين التاسع عشر والعشرين ـ أى على أحقاب ابتكر فيها مفهوم « الأيديولوجيا » ، وأصبح بدعة مستحدثة كانت تؤمن بفكرة التحديد عن طريق الأيديولوجيا .

ويكتب س . أوجوستينوس قائلا : « ورأيت أن كل أمر يتناسب لامع مكانه فحسب ، بل أيضا مع زمانه »[٣٧] ؛ فكل عمل أدبى ـ وكانت هذه هى نقطة انطلاقنا ـ قابل أساسا للتحديد الزمنى (وإن لم

يكن دائما بالقدر نفسه من الدقة) . ويصح هذا لا طبقا لمضمونه التاريخى فحسب ، ولكن أيضا من الناحية اللغوية والأسلوبية . ولقد رأينا ماذا تعنى هذه الحقيقة بالنسبة لعلاقات العمل الفنى اللغوى بأوجه التعبير الأخرى للمجتمع الإنسانى . فهل هناك حل اختيارى آخر لهذه العلاقة ؟ وعلى كل حال ، فالافتراض القائل بالاستقلال التام للأدب عن وضع اللغة ، ومن ثم عن المجتمع ، لابد أن يبدو لنا اليوم غير منطقى ، مثله مثل نقيضه ، أى افتراض التحديد الكامل للإنسان ولغته وأدبه عن طريق الأيديولوجية السائدة .



الهوامش

(١) على سبيل المثال Z. B. Götzen - Dämmerung (1899), 'Streifzüge eines Unzeitgemäßen, p. 26.

(٢) Philosophische Untersuchungen (Oxford 1953), p. 108.

(٣) يكتب جوته فى المذكرات اليومية والسنوية لعام ١٧٩٩ قائلا : لقد كان فى خطتى إعداد وعاء وددت أن أسجل فيه كل ما كتبت وفكرت فيه عن الثورة الفرنسية وتبعاتها فى بعض السنين . (نقلا عن : Emil Staiger, Goethe, Band 2, Zürich 1956, S. 373).

(٤) الفصل الرابع ، المشهد الأول : إننى لا الوم الأداة ، ولا أكاد أنازع تلك القوى التى تسمح لنفسها بمثل هذا السلوك . للأسف إنها هى أيضاً مقيدة ومضغوط عليها . وهى نادراً ما تعمل عن اقتناع حر . إن القلق والخوف من شر أكبر يضطر الحكام إلى القيام بأعمال مفيدة فى ظلمها .

(٥) G. C. Lichtenberg, Schriften und Briefe (Hg. v. W. Promies, München 1968), Band I, Sudelbücher C 148.

(٦) على سبيل المثال Z. B. ed. cit. B22, 159, etc.

(٧) التعبير المجازى « الأفق » الفكرى ينبع من نيتشه : Zweite Unzeitgemaße Betrachtung, p. 1.

(٨) Der Stechlin (1899), 29. Kapitel.

(٩) Vgl. p. 5 der Vorrede von 1886, pp5 und 24 des Werkes.

(١٠) Vgl. Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (1873). p. 7 Anfang.

(١١) A. F. W. Oelze, 28. November 1949.

(١٢) Also sprach Zarathustra (1883 ff), III, p. 11.

(١٣) Unzeitgemäße Betrachtungen IV, 'Richard Wagner in Bayreuth' p. 4.

(١٤) An Reinhart von Seydlitz, 11. Juni 1878.

(١٥) An Peter Gast, 5. Oktober 1879.

(١٦) يكتب فرويد فى « تفسير الأحلام » ، الفصل ٦ ، « عمل الأحلام » : « ... بلا أثر للسرور من عمل الصعب ، تاقت نفسى إلى الابتعاد عن هذا النبش فى القذارة البشرية ... » (ed. Frankfurt / M. 1977, p. 383)

(١٧) Der Wille zur Macht (Kröners Taschenbuchausgabe, Band 78, Stuttgart 1930), p. 282.

(١٨) Op. cit. p. 421.

(١٩) Op. cit. p. 1041.

(٢٠) Thomas Mann, Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers. Adrian Leverkuhn, erzählt von einem Freunde (1947), Kapitel XLVI.

(٢١) يستشهد توماس مان هنا بترجمة لوثر للعهد القديم ؛ وهو فى ذلك (على ما يبدو دون قصد) يقلب معنى الأقوال XXV/27 قارن : Vgl. J. P. Stern, History and Allegory in Thomas Mann's 'Doktor Faustus' (London 1975) S. 17-19.

(٢٢) Hermann Hesse, Das Glasperlenspiel (1943), letztes Kapitel des Hauptteils ('Legende').

(٢٣) Vgl. Johannes Kleinstück, Wirklichkeit und Realität, (Stuttgart 1971) S. 51, 66.

(٢٤) Andrias Gryphius, Lyrische Gedichte, Sonn - und Freitags - Sonette (1/3), Hgb. H. Palm (Tübungen 1884), S. 22 - 23.

(٢٥) Vgl. J. P. Stern, Hitler: The Führer and the People (London 1975)

(٢٦) G. C. Lichtenberg, Physikalische und mathematische Schriften (Göttingen 1803 ff.) IX, S. 145f.

(٢٧) Ludwig Wittgenstein, The Blue and Brown Books (Oxford 1964)-, S. 17-18, meine Übersetzung aus dem Englischen.

(٢٨) انظر الفصل الثانى فى : Ferdinand de Saussures, Cours de Linguistique Generale (1915).

(٢٩) Vgl. John Lyons, Introduction to General Linguistics (Cambridge 1968), S. 51-52.

(٣٠) Roland Barthes, Le Degré Zéro de L'Ecriture (1953), Introduction.

(٣١) Vgl. D. Ward, Diachrony and Register: An Aspect of the Study of Contemporary Language Studies (St. Andrews), VII, 1971, 2, S. 170-182.

(٣٢) التشابه التركيبى « لعامل عدم التأكد » هذا مع نظرية فتجنشتاين « للمفاهيم ذات الهوامش المطموسة » (... هل يمكن للمرء أن يبدل صورة غير واضحة المعالم بصورة واضحة ويعد ذلك ميزة دائماً ؟.. Philosophische Untersuchungen, ed. cit., p. 69-71) من جانب . ومن جانب آخر التشابه مع Heisenbergschen Unschärferelation ليس عفوياً .

(٣٣) Lichtenberg, Sudelbücher, ed. cit. B365.

(٣٤) Siegfried Lenz, Deutschstunde (1968), 5. Kapitel, 'Verstecke'.

(٣٥) Richard Wagner in Bayreuth', p. 1 Ende.

(٣٦) Lenz, op. cit., 20. Kapitel, 'Die Trennung'.

(٣٧) Confessiones VII, Cap. XV.

تيرى إيجلتون

الماركسية والنقد الأدبى *

تقديم وترجمة : جابر عصفور

تعريف : ينطوى هذا البحث على واحد من أفضل المداخل (التعليمية) الموجزة إلى النقد الأدبى الماركسى ، بكل ما يقوم عليه هذا النقد من أسس أيديولوجية ، وما يتضمنه من تيارات معاصرة محدثة ، تتجاوز الدوجماطية والنظرة الاجتماعية الساذجة التى ألفناها طويلا . وأخصّ ما يميز هذا البحث هو ما يطرحه من تعريف بإسهامات لم تألفها الكتابات العربية كل الألفة بعد ، خصوصا إسهامات مدرسة فرانكفورت الألمانية التى رادها ولتر بنيامين (وقد خصه المؤلف بكتاب ممتاز صدر منذ أربع سنوات على وجه التحديد) ، وتيودور أدورنو ، وإسهامات الاتجاه البنيوى الشكلى (الماركسى) الذى يبدأ من لوى ألتوسير ، ويتواصل فى كتابات بيير ماشرى فى فرنسا ، وهى إسهامات يعد هذا البحث امتدادا لها بقدر ما هو عرض لأهم جوانبها .

وأحسب أن القارىء لن يكتمل له فهم العلاقات الفكرية التحتية التى ينطوى عليها هذا البحث ما لم يتنبه إلى خصوصية الموقف الفكرى للمؤلف نفسه . ولا أعنى بذلك مجرد اتجاهه العام ؛ فهذا أمر يدركه القارىء للوهلة الأولى ، ولكن أعنى الكيفية غير المباشرة ، التى يعبر بها المؤلف عن موقفه الخاص - داخل البحث - من الخلاف الفكرى الحاد (والواسع) بين التيار الماركسى العلمى الذى يؤكده ألتوسير على وجه الخصوص ، والتيار الماركسى المثالى الهيجلى الإنسانى (وكلها تسميات تُطلق على إسهامات لوكاش ولوسيان جولدمان وهنرى لوفيفر وإرنست فيشر وهربرت ماركوز . . الخ) . وإذا كان التيار الأول يلوذ بماركس « الناضج » الذى فصم علاقته بالمثالية ، و « صفى وعيه المضطرب منها » منذ عام ١٨٥٧ ، ومع المخطوطات التى تختصر تسميتها باسم « الأسس » والتى تمثل بداية مرحلته العلمية التى بلغت ذروتها فى « رأس المال ») ، فإن التيار الثانى يلوذ أصحابه بما يسمونه ماركس المتكامل ، ولكن مع نزوع متميز إلى تأكيد أهمية كتابات « ماركس الشاب » ، التى تنطوى على مزيج من النزعة المثالية والنزعة الإنسانية . إن وضع هذا الخلاف الفكرى فى الاعتبار ينير السبيل لتعرف خصوصية الموقف الفكرى الذى يبرّر جنوح مؤلف هذا البحث إلى التبنى المتحمسْ لأفكار ألتوسير وتلميذه ماشرى على وجه الخصوص ، فى مقابل النفور الفكرى الذى لم يستطع المؤلف إخفاءه - برغم ذكاء المعالجة - عندما تعرض لأفكار لوكاش وتلميذه لوسيان جولدمان . وبقدر ما تكشف خصوصية هذا الموقف عن العلة التحتية التى تبرّر الإطراح السريع - فى ثنايا البحث - لأفكار إرنست فيشر عن علاقة التضاد بين الفن والأيديولوجيا ، فإنها تبرر الوصل الذى يقيمه المؤلف - فى أحد هوامش البحث - بين روجيه جارودى (النقيض « الإنسانى » لألتوسير « العلمى ») ولوكاش الذى يمثل الهيجلية الجديدة التى بلغت ذروتها عند لوسيان جولدمان . وأخيرا ، فإن خصوصية هذا الموقف تفسر التحمس اللافت لأفكار ولتر بنيامين (ومن ثم برخت) ، خصوصا ما يتجاوب منها مع أفكار ألتوسير وماشرى ، أى ما يتصل بالسؤال عن موضع الأدب داخل علاقات الإنتاج فى عصره ، وما يترتب على ذلك من محاولة تأسيس نظرية علمية فى « الإنتاج الأدبى » . والصلة غير منقطعة - فى هذا الجانب - بين ما كتبه بنيامين عن « الأدب فى عصر الصناعة » ،

---

* Terry Eagleton, Marxism and Literary Criticism, 1976

وما كتبه ألتوسير عن « الفن والأيديولوجيا » أو « الأجهزة الأيديولوجية للدولة » من ناحية ، وبين ما كتبه بنيامين عن « المؤلف منتج » ، وما كتبه ماشرى عن « نظرية الإنتاج الأدبي » .

ولا يصل مؤلف هذا البحث - والأمر كذلك - إلى ذرى رفضه إلا في سياقين مترابطين ؛ يتصل أولهما بحرصه على نفي واستئصال النزعة الدوجماطية التي ورثها النقد الماركسي عن المرحلة الستالينية (أو النظرة الستالينية) ؛ ويتصل ثانيهما بحرصه على تصفية النقد الماركسي من الآثار المثالية التي انسربت إليه من الفلسفات النقدية أو الجمالية السابقة (التي لم يتخلص منها ماركس نفسه إلا بعد نضجه التام ، لو تابعنا حجاج ألتوسير) . وعندما نصل بين هذين السياقين معا - في أثناء قراءة هذا البحث - ندرك السبب المزدوج الذي دفع المؤلف إلى رفض نظرية « الواقعية الاشتراكية » ، و « نظرية الانعكاس » من ناحية ، والذي دفعه إلى الهجوم على أفكار ومفاهيم من قبيل « الوحدة الشاملة » ، و« النمطية » ، و« الانسجام » و« التلاحم » ، عند لوكاش وجولدمان من ناحية ثانية . وذلك في مقابل الحماسة لمفهوم ماشرى عن « الشكل غير المركزي » (الذي هو صياغة أدبية لما انتهى إليه ألتوسير عن « الذات المزاحة عن المركز » ؛ هذا المفهوم الأساسي الذي يجعل من ألتوسير بنيويا) ، أو تأكيد ما ذهب إليه برخت وبنيامين وألتوسير وماشرى على السواء من أن العمل الأدبي ناقص دائما ، لا يكتمل إنتاجه إلا في عملية استهلاكه ؛ وما يتصل بذلك من تأكيد أهمية تطوير نظرية جديدة عن العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية في الأدب نفسه ، ومن ثم العلاقة بين الأدب من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيديولوجيا .

والمؤلف - على كل حال - واحد من أبرز دارسي النقد الأدبي ، بين أبناء الجيل اليساري الجديد في إنجلترا ، يقوم بتدريس النقد الأدبي في كلية ودهام في جامعة أكسفورد . وبرغم صغر سنه (ولد عام ١٩٤٣) فإن غزارة إنتاجه لا تقل لفتا للانتباه عن ثراء فكره . أما كتبه المتلاحقة فهي : « شكسبير والمجتمع » (١٩٦٧) ، و« المنافى والمغتربون » (١٩٧٠) ، و« أساطير القوة » (١٩٧٥) و « النقد الأدبي والأيديولوجيا » (١٩٧٦) ، و « ولتر بنيامين ؛ أو نحو نقد ثوري » (١٩٨١) ، و « اغتصاب كلاريسا » (١٩٨٢) ، و « النظرية الأدبية » (١٩٨٣) ، و « وظيفة النقد الأدبي » (١٩٨٤) . وأما هذا البحث الذي أقدم ترجمته فقد صدر في شكل كتيب صغير (عام ١٩٧٦) عن مطبعة جامعة كاليفورنيا - لوس أنجلوس بالولايات المتحدة .

ولعلى في حاجة إلى القول - في نهاية هذا التعريف - إني حرصت في الترجمة على الوضوح (التعليمي) حتى لو اضطررت إلى تجاوز الحرفية ، وحذفت الإشارات المباشرة إلى أسماء المصادر والمراجع من الهوامش ؛ لأنها لا تفيد إلا القارىء الذي يعرف الإنجليزية .

١ ــ تقديم :

الماركسية موضوع بالغ التعقيد ، ولا يقل ما يعرف منها باسم النقد الأدبي الماركسي تعقيدا عنها . ومن المحال - والأمر كذلك - أن نقوم في هذا البحث الموجز بشيء أكثر من معالجة بعض القضايا الأساسية ، وطرح بعض الأسئلة الجوهرية (إيجاز هذا البحث نابع من أنه كان سلسلة من الدراسات التمهيدية الوجيزة في الأصل) . ويكمن خطر بحث موجز كهذا البحث في أنه قد يضجر أولئك الذين يعرفون الموضوع حقا ، أو يربك الذين ليست لديهم أية معرفة به . وأنا لا أدعي أصالة أو إحاطة شاملة فيما أقدمه ، ولكني - على الأقل - أحاول ألا أكون مضجرا أو مُلغزا . لقد حاولت أن أقدّم الموضوع بأوضح ما أستطيع ، برغم أن ذلك ليس بالأمر اليسير . وآمل - على كل حال - أن تكون الصعوبات التي ينطوي عليها هذا البحث راجعة إلى طبيعة الموضوع نفسه ، وليس إلى طريقة العرض .

إن النقد الأدبي الماركسي يحلّل الأدب على أساس من الأوضاع التاريخية التي تنتجه ؛ ولذلك يتطلب خبرة بالأوضاع التاريخية للأعمال الأدبية . ومن الواضح أن أية محاولة لتقييم ناقد ماركسي - وليكن لوكاش مثلا - تظل محاولة ناقصة ما لم نقم بدراسة العوامل التاريخية التي تشكّل نقده . ولذلك ، فإن أقوم سبيل إلى تحليل النقد الماركسي هو ما يقوم على دراسة تاريخية لهذا النقد ، منذ ماركس وإنجلز إلى الوقت الحاضر ، مع تصنيف جوانب التغير التي مرّ بها هذا النقد ، والكشف عن الأبعاد التاريخية التي أنتجته . ولما كان ذلك أمرا من المحال تحقيقه في هذا الحيز ، فقد اخترت أربع قضايا أساسية من قضايا النقد الماركسي ، انطلقت منها إلى مناقشة مجموعة متباينة من المؤلفين . وبرغم أن هذا النهج يعني قدرا كبيرا من الحذف والتكثيف فإنه يوحي بشيء من تماسك الموضوع واتصاله .

وأنا أتحدث عن الماركسية من حيث هي موضوع ، ولكن علينا أن نلحظ الخطر الحقيقي الذي يكمن في الكتب التي تتحدث عن الماركسية على هذا النحو ؛ إذ إن هذه الكتب تغرى بنوع من الأكاديمية الضارة . وسرعان ما ننظر ــ بإغراء هذه الكتب - إلى النقد الماركسي بوصفه منهجا يستقر هادئا بين المنهج الفرويدي والمنهج الأسطوري في دراسة الأدب ، وعلى نحو يغدو معه النقد الماركسي منهجا مثيرا من الناحية الأكاديمية فحسب ، بل يبدو كأنه حقل موطأ يخوضه الطلاب في هوادة . وقبل أن يحدث ذلك ، يجدر بنا أن نذكر أنفسنا بحقيقة بسيطة ، مؤداها أن الماركسية نظرية علمية ، تتناول المجتمعات الإنسانية مثلما تتناول عملية تغييرها . وما يعنيه ذلك ــ بمثال ملموس ــ هو أن النقد الماركسي لا يقص علينا قصة مسلية ، بل يقص علينا صراع البشر لتحرير أنفسهم من أنواع محددة من الاستغلال والقهر .

وليس هناك شيء أكاديمي في هذا الصراع، حتى لو نسينا ذلك أو أغفلناه.

إن الصلة الوثيقة بين هذا الصراع وقراءة ماركسية في أعمال أدبية من مثل «الفردوس المفقود» لميلتون، أو «ميدل مارش» لجورج إيليوت، صلة ليست واضحة بشكل مباشر. وإذا كان من الخطأ أن نقصر النقد الماركسي على الوثائق الأكاديمية فحسب، فذلك يرجع إلى الدور المهم، بل الأساسي، الذي يلعبه هذا النقد في تغيير المجتمعات الإنسانية. إن النقد الماركسي جزء من كيان أكبر لتحليل نظري يهدف إلى فهم الأيديولوجيات، أي فهم الأفكار والقيم والمشاعر التي يعيش بها البشر حياتهم الاجتماعية في أزمان متباينة. وقد لا تتاح هذه الأفكار والقيم والمشاعر إلا في الأدب، كما أن فهم الأيديولوجيات يعني فهما أكثر عمقا لكل من الماضي والحاضر على نحو يسهم في تحررنا. من هذه الزاوية، كتبت هذا البحث الذي أهديه إلى الطلاب الذين درّست لهم النقد الأدبي الماركسي في جامعة أكسفورد. لقد ناقشوني في قضايا هذا البحث نقاشا يجعل منهم مشاركين بحق في تأليفه.

٢ ـ . الأدب والتاريخ

٢ ـ ١ ماركس وإنجلز والنقد الأدبي :

إذا كان كارل ماركس وفردريك إنجلز معروفين بكتاباتهما السياسية والاقتصادية أكثر مما هما معروفان بكتاباتهما الأدبية فإن هذا لا يعني عدم تقديرهما لأهمية الأدب. «إن هناك كثيرا من البشر يفكرون تفكير الثوار، ولكنهم جامدو المشاعر»، كما لاحظ ليون تروتسكي في كتابه «الأدب والثورة» (١٩٢٤). ولكن ماركس وإنجلز ليسا من هذه الفئة؛ فمؤلفات ماركس تتخللها مفاهيم أدبية وإشارات إلى الأدب، بل لقد كان ماركس الشاب أديبا، نظم شعرا غنائيا وقسما من مسرحية شعرية، كما حاول تأليف رواية فكاهية لم يتمها، تأثر فيها تأثرا لافتا بخطى لورنس شتيرن. ولقد كتب مخطوطا ضخما لم ينشر عن الفن والدين، وخطط لمجلة في نقد المسرح، ودراسة مسهبة عن بلزاك، وبحثا عن علم الجمال. لقد كان الفن والأدب بعض الهواء الذي يتنفسه ماركس بوصفه مثقفا ألمانيا نهما في اطلاعه على التراث الكلاسيكي العظيم لمجتمعه. أما معرفته بالأدب فكانت مذهلة في مداها الذي يمتد من سوفكليس إلى الرواية الأسبانية، ومن لوكريتس إلى نتاج القصة الإنجليزية. ولقد خصّصت حلقة العمال الألمان التي أسسها في بروكسل أمسية أسبوعية لمناقشة الفنون. وكان ماركس نفسه مشاهدا لا ينقطع عن الذهاب إلى المسرح، ومنشدا للشعر، وقارئا نهما لأي نتاج أدبي يصادفه، ابتداءً من العصر الأوغسطي، إلى القصائد القصصية عن الصناعة. ولقد وصف عمله في خطاب أرسله إلى إنجلز بأن هذا العمل يشكّل «وحدة فنية». أما في مسألة الأسلوب فقد كان مدققا مرهف الحساسية فيما يتصل بأسلوبه أو أسلوب غيره. ولقد كانت كتاباته الأولى في الصحافة دفاعا عن حرية التعبير الفني. يضاف إلى ذلك، ما يمكن أن نكتشفه من أثر للمفاهيم الجمالية في المقولات الحاسمة في فكره الاقتصادي في مرحلة نضجه.

ومع ذلك فلقد كان أمام ماركس وإنجلز مهام أخرى غير صياغة نظرية جمالية كاملة. إن تعليقاتهما على الفن والأدب متناثرة وجزئية؛ وهي أقرب إلى اللمحات الخاطفة منها إلى المواقف النظرية المتكاملة. ولا ينطوي النقد الماركسي على مجرد إعادة القضايا التي طرحها مؤسسا الماركسية؛ إنه ـ وإن انطلق منها ـ يقوم بما هو أكثر من ذلك. كما أن هذا النقد لا ينحصر فيما أصبح معروفا في الغرب باسم «علم اجتماع الأدب». إن هذا العلم يهتم أساسا بما يمكن أن نسميه «أدوات الإنتاج الأدبي»، أي عمليات التوزيع والتبادل في مجتمع بعينه، من قبيل كيفية نشر الكتب، والتكوين الاجتماعي لمؤلفيها وقرائها، ومستويات التعليم، والعوامل الاجتماعية التي تحدد الذوق. ويتناول علم اجتماع الأدب ـ أيضا ـ النصوص الأدبية، من منظور ما تحتويه هذه النصوص من موضوعات تهم المؤرخ الاجتماعي. وهناك بعض الأعمال الممتازة في هذا المجال، ولكنها تشكل جانبا واحدا فحسب من جوانب النقد الماركسي. على أن علم اجتماع الأدب بذاته ليس خاصا بالماركسية أو النقد الأدبي. إنه نسخة مهذبة مدجّنة من النقد الماركسي، في الغالب، تتواءم مع الاستهلاك الغربي.

وليس النقد الماركسي مجرد علم اجتماع للأدب، يهتم بكيفية نشر الروايات، أو ما قد يرد فيها من إشارة إلى الطبقة العاملة. إن غاية هذا النقد «أن يشرح»[1] العمل الأدبي على أكمل وجه. وهذا يعني الانتباه المرهف إلى أشكال العمل الأدبي وأساليبه ومعانيه. كما يهدف هذا النقد إلى فهم هذه الأشكال والأساليب والمعاني من حيث هي نتاج تاريخ محدد. لقد لاحظ الرسام هنري ماتيس ذات مرة أن كل فن يحمل بصمة حقبته التاريخية. والفن العظيم هو ذلك الذي تتميز فيه هذه البصمة بأعمق ما يمكن. ولكن أغلب طلاب الأدب يتعلمون شيئا مختلفا. إنهم يتعلمون أن الفن العظيم هو ذلك الذي يتجاوز أوضاعه التاريخية بطريقة سرمدية. ولدى النقد الماركسي الكثير مما يقال في هذا الموضوع. ولكن التحليل «التاريخي» للأدب لم يبدأ بالطبع مع ماركس؛ فقد حاول كثير من المفكرين السابقين عليه تفسير الأعمال الأدبية في ضوء التاريخ الذي أنتجها. وكان لواحد منهم ـ وهو الفيلسوف المثالي الألماني ج . و . ف . هيجل ـ أعمق الأثر في فكر ماركس الجمالي. ولكن أصالة النقد الماركسي لا تكمن في منهجه التاريخي لدراسة الأدب فحسب، بل في فهمه الثوري للتاريخ نفسه.

٢ ـ ٢

توجد جذور هذا الفهم الثوري للتاريخ في فقرة شهيرة من كتاب «الأيديولوجيا الألمانية» (١٨٤٥ ـ ١٨٤٦) حيث يقول ماركس وإنجلز :

> «إن إنتاج الأفكار والمفاهيم والوعي يتداخل تداخلا مباشرا مع العلاقات المادية للإنسان؛ أي مع لغة الحياة الفعلية، ولذلك يبدو إدراك البشر وتفكيرهم وتعاملهم الروحي بمثابة أثر مباشر لسلوكهم المادي.. ونحن لا نبدأ مما يقوله البشر أو يتخيلونه أو يدركونه، ولا من البشر كما يصفهم البعض أو يفكر فيهم أو يتخيلهم أو يدركهم، لكي ننتهي إلى إنسان متعين. بل نبدأ ـ بالأحرى ـ من الإنسان في نشاطه الفعلي... إذ ليس الوعي هو الذي يحدد الحياة بل الحياة هي التي تحدد الوعي»

ويمكن أن نجد تقريرا أكمل لمعنى الفقرة السابقة فى مقدمة كتاب « إسهام فى نقد الاقتصاد السياسى » (١٨٥٩) ، حيث يقول ماركس :

« إن البشر ـ خلال الإنتاج المادى لحياتهم ـ يدخلون فى علاقات محددة لابد منها ، مستقلة عن إرادتهم ، هى علاقات الإنتاج التى تتوافق مع مرحلة محددة من تطور قوى إنتاجهم المادية . ويؤسس مجموع هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع ، أى الأساس الحقيقى الذى تقوم عليه البنية الفوقية السياسية والتشريعية ، والذى تتوافق معه أشكال محددة من الوعى الاجتماعى . إن نمط إنتاج الحياة المادية يحدد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام ؛ فليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم ، بل إن وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم » .

بعبارة أخرى ، فإن العلاقات الاجتماعية بين البشر لا تنفصل عن الطريقة التى ينتجون بها فى حياتهم المادية . إن « قوى إنتاج » معينة ـ ولتكن نظام العمل فى العصور الوسطى مثلا ـ تستلزم علاقات اجتماعية بعينها بين الأقنان والسيد الإقطاعى ، هى تلك العلاقات التى نطلق عليها اسم الإقطاع . وفى مرحلة لاحقة ، يُحدث تطور الأنماط الجديدة من التنظيم الإنتاجى وضعا متغيرا من العلاقات الاجتماعية ، تنشأ هذه المرة بين طبقة الرأسماليين الذين يملكون أدوات الإنتاج وطبقة البروليتاريا التى يجنى الرأسمالى ربحه من بيعه قوة عملها . وتشكل قوى الإنتاج وعلاقاته ـ معا ـ ما يسميه ماركس « البنية الاقتصادية للمجتمع » ، أو ما يسميه الفكر الماركسى عموما « الأساس » الاقتصادى أو « البنية التحتية » . ومن هذا الأساس الاقتصادى تنشأ فى كل مرحلة « بنية فوقية » ، أو أشكال محددة من القانون والسياسة ، ونوع محدد من الدولة ، وظيفتها الأساسية هى إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الاجتماعية التى تملك أدوات الإنتاج الاقتصادى . ولكن البنية الفوقية تحتوى أكثر من ذلك . إنها تتكون من أشكال محددة من الوعى الاجتماعى (سياسية ، ودينية ، وأخلاقية وجمالية . . الخ) هى ما تسميها الماركسية باسم الأيديولوجيا . ووظيفة الأيديولوجيا هى إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الحاكمة فى المجتمع ؛ فالأفكار السائدة فى المجتمع هى أفكار الطبقة التى تحكم هذا المجتمع ـ فى التحليل النهائى .

والفن ـ فيما تراه الماركسية ـ جزء من « البنية الفوقية » للمجتمع . إنه (بتكييف نقوم به فيما بعد) جزء من أيديولوجيا المجتمع ، أو عنصر من تلك البنية المعقّدة من الإدراك الاجتماعى ، التى تبرر الموقف الذى تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها . ولذلك فإن فهم الأدب يعنى فهم العملية الاجتماعية التى تشمله . وكما يقرر جورجى بليخانوف فإن « العقلية الاجتماعية لعصر من العصور مشروطة بالعلاقات الاجتماعية لهذا العصر . وأوضح ما يكون ذلك فى تاريخ الأدب والفن » . ومعنى ذلك أن الأعمال الأدبية ليست إلهاما غامضا ، أو أعمالا قابلة لتفسير بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفيها . إنها أشكال للإدراك ، وطرائق خاصة فى رؤية العالم . ومادامت كذلك فهى تنطوى على علاقة وثيقة بالطريقة السائدة فى رؤية العالم ، أى بالعقلية الاجتماعية ، أو أيديولوجيا العصر . وهذه الأيديولوجيا ـ بدورها ـ نتاج لعلاقات اجتماعية ملموسة ، تقوم بين البشر فى زمان ومكان محددين . إنها الطريقة التى يعيش بها البشر علاقاتهم الطبقية ويبررونها ويحافظون على بقائها . يضاف إلى ذلك ، أن البشر ليسوا أحرارا فى اختيار علاقاتهم الاجتماعية ، بل تدفعهم إليها ضرورة مادية ، ترتبط بطبيعة التطور فى نمط إنتاجهم الاقتصادى ومرحلته على السواء .

ولذلك فإن فهم أعمال أدبية من مثل « الملك لير » لشكسبير ، وملحمة « الدنسياد » The Dunciad لبوب ، و « يوليسيز » لجويس ، إنما هو أمر ينطوى على ما هو أكثر من تفسير الجوانب الرمزية لهذه الأعمال ، ودراسة تاريخها الأدبى ، وإضافة حواش عن الحقائق الاجتماعية التى تحتويها هذه الأعمال . إن علينا ـ أولا ـ فهم العلاقات المعقّدة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوالم الأيديولوجية التى تعيش فيها ؛ أعنى العلاقات التى لا تظهر فى الموضوعات (التيمات) والمطامح فحسب ، بل فى الأسلوب والإيقاع والصورة والنوع الأدبى والشكل (كما سنرى فيما بعد) . ولكننا لن نفهم الأيديولوجيا ما لم ندرك الجانب الذى تلعبه فى المجتمع كله ، أى ما لم ندرك أنها تتكون من بنية إدراك محدد نسبى وتاريخى ؛ إدراك يدعم سلطة طبقة اجتماعية بعينها . وليست هذه مهمة سهلة ؛ إذ إن الأيديولوجيا ليست مجرد انعكاس بسيط لأفكار الطبقة الحاكمة ، بل هى ظاهرة معقّدة دوما ، تتداخل فيها نظرات متصارعة متناقضة عن العالم . ولكن علينا ـ لكى نفهم الأيديولوجيا ـ أن نقوم بتحليل العلاقات المحدّدة بين الطبقات المختلفة فى المجتمع ، بكل ما يتضمنه ذلك من إدراك موقع هذه الطبقات فى علاقاتها بنمط الإنتاج .

وقد يبدو هذا كله مهولا فى عينى دارس الأدب الذى يظن أن المطلوب منه هو مجرد مناقشة الحبكة والتشخيص . وقد يبدو ذلك بمثابة خلط بين النقد الأدبى ومجالات أخرى ، كالسياسة والاقتصاد ، يجب أن تنفصل عن النقد الأدبى . ولكن هذا كله أساس لا غنى عنه لشرح أى عمل أدبى شرحا كاملا . خذ ــ على سبيل المثال ــ ذلك المشهد العظيم «خليج بلا سيدو» من رواية جوزيف كونراد «نوسترومو» . إن تقويم الأثر الفنى الرائع لهذا الجزء ، عندما يتوحد ديكوود ونوسترومو فى ظلمة مطبقة داخل صندل مائى يغوص بطيئا فى المياه ، يستلزم منا أن ندرك العلاقة العميقة التى تصل هذا المشهد بالرؤية التخيلية للرواية كلها . إن التشاؤم الجذرى لهذه الرؤية (ولكى ندركه كاملا لابد لنا من ربط رواية نوسترومو ببقية قصص كونراد) لا يمكن أن يُعلَّل على أساس من العوامل النفسية فى شخصية كونراد فحسب ؛ فعلم النفس الفردى نتاج اجتماعى فى آخر المطاف . إن الرؤية المتشائمة فى عالم كونراد هى ــ بالأحرى ــ تحول فريد يتم فى عالم الفن للتشاؤم الأيديولوجى لعصره ؛ أعنى هذا الإحساس بالتاريخ بوصفه دورات لا طائل وراءها ، وبالأفراد بوصفهم كائنات متوحدة مستغلقة ، وبالقيم الإنسانية بما هى قيم نسبية لا منطق لها أو مغزى . وذلك إحساس يميز الأزمة العنيفة فى أيديولوجيا الطبقة البرجوازية الغربية التى تحالف معها كونراد . ولقد كانت هناك أسباب وجيهة لهذه الأزمة الأيديولوجية فى تاريخ الاستعمار الإمبريالى خلال هذه الحقبة . ولكن

كونراد ــ بالطبع ــ لم يعكس هذا التاريخ فى قصته بشكل غفل خالص . إن كل كاتب له موضعه الفردى داخل المجتمع الذى يعيش فيه ، على نحو يستجيب معه إلى التاريخ الخاص من خلال موقف خاص به ، ويدرك مغزى التاريخ من خلال لغته الخاصة به من حيث هو فنان . وليس من العسير أن نرى كيف أن موقف كونراد الذاتى (من حيث هو بولندى ، أرستقراطى ، منفى ، يلتزم التزاما عميقا بالرجعية الإنجليزية) يكثّف لديه إحساسا بأزمة أيديولوجية تعانيها البرجوازية الإنجليزية .

ومن الممكن أن نرى ــ من هذه الزاوية ــ سبب الروعة الفنية لهذا المشهد فى خليج بلاسيدو ؛ فالإتقان فى الكتابة ليس مسألة «أسلوب» فحسب ؛ إنه مرتبط بقدرة «المنظور» الأيديولوجى للكاتب على النفاذ إلى حقائق تجربة البشر فى موقف بعينه ، وذلك ما يفعله مشهد خليج بلاسيدو بالقطع . ولم يصل المشهد إلى هذا المستوى من الإتقان لأن المؤلف يمتلك ، مصادفة ، أسلوبا نثريا ممتازا ، بل لأن الموقف التاريخى للمؤلف أتاح له من نفاذ البصيرة ما وصل به إلى إدراك أعمق . قد يكون هذا الإدراك «تقدميا» أو «رجعيا» بالمصطلح السياسى (ومن المؤكد أن كونراد رجعى) ولكن ليست هذه هى القضية ، فأغلب الكتاب العظام المتفق عليهم فى القرن العشرين ، مثل وليم بطلر ييتس ، وت . س . إليوت ، وإزرا باوند ، ود . هـ . لورنس ، رجعيون سياسيا ، بل تعاملوا مع الفاشية . وبدل أن يعتذر النقد الماركسى عن هذه الحقيقة فإنه يفسرها ، فيرى أن الرجعية الراديكالية ــ فى غياب فن ثورى أصيل ــ هى المؤهلة وحدها لأن تنتج أكثر أنواع الأدب أهمية ؛ لأنها تعادى ــ كالماركسية ــ القيم الآفلة فى المجتمع البرجوازى الليبرالى .

٢ - ٣ الأدب والبنية الفوقية :

ومن الخطأ تصور النقد الماركسى كما لو كان يتحرك حركة آلية من «النص» إلى «الأيديولوجيا» إلى «العلاقات الاجتماعية»، ومنها إلى «قوى الإنتاج» . إنه يهتم ــ بالأحرى ــ بوحدة هذه المستويات الاجتماعية ؛ فالأدب جانب من البنية الفوقية ، ولكنه ليس مجرد انعكاس سلبى للأساس الاقتصادى . ولقد أوضح إنجلز هذه النقطة فى خطابه إلى جوزيف بلوك عام ١٨٨٠ ، حيث يقول :

«طبقا للمفهوم المادى للتاريخ ، فإن العامل الحاسم آخر الأمر فى التاريخ هو الإنتاج وإعادة الإنتاج فى الحياة الحقيقية . ولم أقرر أنا أو ماركس شيئا سوى ذلك . ولذلك ، إذا شوّه البعض ما قلناه زاعما أن العامل الاقتصادى هو العامل الوحيد الحاسم ، فإنه يحوّل ما قلناه إلى عبارة بلا معنى ، مجرّدة وغير معقولة . إن الموقف الاقتصادى هو الأساس ، ولكن العناصر المختلفة للبنية الفوقية ــ أى الأشكال السياسية لصراع الطبقات ونتائجه ، والدساتير التى تضعها الطبقة المنتصرة بعد نجاحها فى معركة ، إلى آخر كل أشكال القانون ، بل كل انعكاسات جوانب الصراع الفعلية فى عقول من يخوضونه : نظريات التشريع والفلسفة والأفكار الدينية ، وتحولها بعد ذلك إلى دوجما ــ كل ذلك يمارس تأثيره فى مجرى الصراع التاريخى ، بل يصبح العامل الحاسم فى تحديد شكل هذا الصراع فى كثير من الحالات» .

وما يريده إنجلز ــ فى هذا المقام ــ هو نفى أى علاقة آلية بين «الأساس» و«البنية الفوقية» ، ليؤكد أن عناصر البنية الفوقية تعود ــ دوما ــ لتؤثر فى الأساس الاقتصادى . وقد تنكر النظرية المادية للتاريخ أن الفن بذاته يمكن أن يغيّر مجرى التاريخ ، ولكنها تلح على أنه يمكن أن يكون عنصرا فعالا فى هذا التغيير . ومن المؤكد أن ماركس ــ عندما وصل إلى تأمل العلاقة بين الأساس والبنية الفوقية ــ اختار الفن بوصفه مثالا على تعقد هذه العلاقة وعدم مباشرتها ، فقال :

«من المعروف أن الفنون فى بعض عصور ازدهارها لا تواكب التطور العام للمجتمع ، ومن ثم لا ترتبط ارتباطا مباشرا بالأساس المادى ، أى بهيكل تنظيمه . وذلك واضح عندما نقارن بين الإغريق والمحدثين أو شكسبير على سبيل المثال ؛ بل من المعروف أن أشكالا معينة من الفن ، كالملحمة مثلا ، لا يمكن إنتاجها الآن فى شكلها الكلاسيكى الذى كانت عليه قديما ؛ فمنذ اللحظة التى تظهر فيها الفنون من حيث هى فنون فإن أشكالا معينة لا تكون ممكنة إلا فى مرحلة باكرة من مراحل التطور الفنى . وإذا كان هذا هو حال العلاقة بين أنواع فنية مختلفة داخل مجال الفن فلن يدهشنا أن يصدق الأمر نفسه على علاقة المجال الفنى كله بالتطور العام للمجتمع . إن الصعوبة تكمن فحسب فى الصياغة العامة لهذه التناقضات ، لكنها تغدو واضحة حقا لوحددنا نوعيتها» .

إن ماركس مهتم ــ هنا ــ بما يسميه «العلاقة غير المتكافئة بين تطور الإنتاج المادى .. والإنتاج الفنى» ، على نحو يؤكد أن أعظم الإنجازات الفنية لا يعتمد ــ بالضرورة ــ على التطور الأرقى لقوى الإنتاج . ومثال الإغريق الذين أنتجوا فنا عظيما فى مجتمع غير متقدم من الناحية الاقتصادية مثال واضح على هذه العلاقة غير المتكافئة . ولكن إذا كانت بعض أشكال الفن الأساسية ، كالملحمة ، لا تكون ممكنة إلا فى مجتمع غير متقدم ، فلماذا -إذن- نظل نستجيب إلى هذه الأشكال ، برغم تباعدنا التاريخى عنها ؟

«ولا تكمن صعوبة الإجابة فى فهم الكيفية التى ارتبط بها الفن والملحمة عند الإغريق ببعض أشكال التطور الاجتماعى ، بل تكمن الصعوبة فى أن الفن والملحمة الإغريقية لا يزال كلاهما يقدم إلينا متعة فنية ، ويمثلان من بعض الوجوه معيارا ونموذجا لا يضاهى» .

ولقد أثارت الإجابة التى قدّمها ماركس (لتعليل استمرار الفن الإغريقى فى تقديم متعة فنية) جدلا كبيرا ، بل لقد هوّن من شأن هذه

الإجابة معلقون غير متعاطفين فى العالم كله ، على أساس أنها ليست إجابة بل محض سخف وهراء . يقول ماركس :

« إن الإنسان لا يمكن أن يعود ثانية إلى طفولته ، وإن هو عاد إليها كان ذلك بطريقة خرقاء . ولكن ألا يجد الإنسان بهجة فى سذاجة الأطفال ؟ أو ليس يكدح ليعيد إنتاج واقعها فى مرحلة أعلى ؟ أو ليست الصفة الحقة لكل حقبة تنبعث حية فى طبيعة أطفالها ؟ فلماذا — إذن — لا تمارس فينا الطفولة التاريخية للإنسانية — وهى أجمل حقب تاريخها — سحرها الأبدى بوصفها مرحلة لا يمكن أن تعود ؟ وهناك أطفال مشاكسون وأطفال حكماء . وكثير من الشعوب القديمة ينتمى إلى هؤلاء أو أولاء . أما الإغريق فكانوا أطفالا عاديين . ولذلك فإن السحر الذى نجده فى فنهم لا يتناقض مع المرحلة الاجتماعية المتخلفة التى نما فيها هذا الفن ، بل أحرى به أن يكون نتيجة لها ، كما أنه موصول وصلا لا ينفصم بحقيقة أن الأوضاع الاجتماعية الساذجة التى نشأ فيها ، بل التى لا ينشأ إلا فيها ، لا يمكن أن تعود » .

وإذن ، فحبنا لفن الإغريق حنين مؤقت إلى الطفولة ، وذلك تبرير ينطوى على نوع من العاطفية الهشّة التى لا علاقة لها بالمادية . ولذلك انقض النقاد المعادون على النص فى فرح غامر . ولكن النص لا يمكن أن يُعالج على هذا النحو الخشن إلا إذا انتزع من سياقه الذى ينتمى إليه ، وهو مسودة مخطوطات ١٨٥٧ ، المعروفة باسم « الأسس » Grundrisse . وإذا عدنا إلى هذا السياق وجدنا المعنى واضحا على الفور . إن ماركس يوضح لنا أن الإغريق كانوا قادرين على إنتاج فن عظيم بسبب الوضع غير المتقدم لمجتمعهم وليس على الرغم منه ؛ ففى المجتمعات القديمة التى لم تمرّ بعد بتجزئة « تقسيم العمل » المعروفة فى الرأسمالية ، بما فيها من سيادة « الكم » على « الكيف » ، والتى نتجت عن إنتاج السلع والتقدم المستمر المحموم لقوى الإنتاج — فى هذه المجتمعات القديمة يمكن أن يتحقق معيار معين ، أو تآلف بين الإنسان والطبيعة ؛ وهو تآلف يعتمد كل الاعتماد على الطبيعة المحدودة لمجتمع الإغريق . إن عالم الإغريق شبه الطفل عالم جذاب لأنه يزدهر داخل حدود ومعايير ، ينتهكها المجتمع البرجوازى انتهاكا وحشيا ، فى سعيه الذى لا ينقطع وراء الإنتاج والاستهلاك . ولابد أن يتحطم المجتمع المحدود للإغريق ، من الناحية التاريخية ، عندما يعجز عن استيعاب قوى الإنتاج . ولكن عندما يتحدث ماركس عن كدح الإنسان « ليعيد إنتاج واقعه فى مرحلة أعلى » فإنه يتحدث حديثا واضحا عن مجتمع المستقبل الشيوعى حيث تتوافر مصادر غير محدودة لخدمة إنسان لا يتوقف تقدمه عند حد .

ولكن يترتب على صياغات ماركس فى « الأسس » سؤالان ، يتصل أولهما بالعلاقة بين الأساس والبنية الفوقية ، ويتصل ثانيهما بعلاقتنا بفن الماضى . لنبدأ بالسؤال الثانى أولا : إذ كيف يحدث أننا نحن المحدثين لا نزال نجد متعة جمالية فى المنتجات الثقافية للماضى الذى يختلف اختلافا كبيرا عن مجتمعاتنا الحاضرة ؟ والإجابة التى يقدمها ماركس لا تختلف عن إجابة السؤال : كيف لا نزال نحن المحدثين نستجيب لمآثر سبارتاكوس مثلا ؟ إننا نستجيب إلى سبارتاكوس أو نحت الإغريق لأن تاريخنا الخاص يصل ما بيننا وبين هذه المجتمعات القديمة ، فنحن نجد فيها طورا غير متقدم من أطوار القوى التى تتحكم فينا . يضاف إلى ذلك ، أننا نجد فى هذه المجتمعات صورة غير متطورة « لمعيار » بين الإنسان والطبيعة ، يحطمه المجتمع الرأسمالى بالضرورة ، فى حين يمكن للمجتمع الاشتراكى أن يعيد إنتاجه على مستوى أعلى لا يضاهى . بكلمات أخرى ، علينا أن نفكر فى « التاريخ » على أنه شىء أوسع من تاريخنا المعاصر . إن سؤالنا عن الكيفية التى يرتبط بها شارلز ديكنز بالتاريخ ليس مجرد سؤال عن الكيفية التى تربطه بإنجلترا فى العصر الفيكتورى فحسب ؛ لأن هذا العصر نفسه كان نتاجا لتاريخ طويل يتضمن رجالا من أمثال شكسبير وميلتون . وإنها لنظرة ضيقة غريبة تلك التى تحدّد التاريخ على أنه « اللحظة المعاصرة » فحسب ، محيلة ما سوى ذلك إلى شىء « كونى » . ويوحى إلينا برخت بإحدى الإجابات عن مشكلة الماضى والحاضر عندما يقول :

إننا نحتاج إلى أن نطور الحس التاريخى ونحوّله . . . إلى متعة حسية حقيقية ؛ إذ عندما تعرض مسارحنا مسرحيات عن عصور أخرى فإنها تميل إلى إزالة ما بيننا وبين تلك العصور من تباعد ، فتملأ الفجوة وتعلّق على الاختلاف . ولكن ما الذى يحدث بعد استمتاعنا بالمقارنات والبعد والخلاف ؟ أليس هو استمتاعنا بما هو خاص بنا وقريب جدا إلى نفوسنا فى الوقت نفسه ؟ » .

أما المشكلة الأخرى التى تطرحها « الأسس » فهى العلاقة بين الأساس والبنية الفوقية . وماركس واضح فى أن هذين الجانبين من المجتمع لا يشكلان علاقة متماثلة ، يتراقص فيها الأساس والبنية الفوقية فى سيمترية بطيئة يدا فى يد عبر التاريخ . إن كل عنصر من عناصر البنية الفوقية — الفن والقانون والسياسة والدين — له إيقاعه الخاص فى التقدم ، كما أن التطور الداخلى الخاص بكل عنصر لا يمكن اختزاله فى مجرد التعبير عن الصراع الطبقى أو الحالة الاقتصادية . « إن للفن درجة عالية من الاستقلال » ، فيما يقول تروتسكى ، كما أنه لا يرتبط ارتباطا بسيطا بنمط الإنتاج . ومع ذلك تزعم الماركسية أن الفن — فى التحليل النهائى — مشروط بنمط الإنتاج . فكيف يمكن أن نفسر هذا التعارض الظاهر ؟

لنأخذ مثالا أدبيا ملموسا . وهناك مثال « ماركسى فج » فيما قيل من أن قصيدة « الأرض الخراب » ، لإليوت ، قد تحددت تحددا مباشرا بفعل العوامل الأيديولوجية والاقتصادية ، أى بفعل الخواء الروحى والإنهاك الأيديولوجى للبرجوازية اللذين نبعا من أزمة الاستعمار الإمبريالى ، التى عرفت باسم الحرب العالمية الأولى) . وذلك نهج يعنى شرح القصيدة بوصفها انعكاسا مباشرا لهذه الأوضاع . ولكن مثل هذا النهج يخفق فى أن يدخل فى الاعتبار السلسلة الكاملة من « المستويات » التى « تتوسط » بين النص نفسه والاقتصاد الرأسمالى ؛ إذ إنه نهج أو مدخل لا يقول شيئا — مثلا — عن الموقف الاجتماعى لإليوت نفسه — كاتب يحيا علاقة ملتبسة بالمجتمع الإنجليزى ، من

حيث هو أرستقراطى أمريكى مغترب ، أصبح كاتب المدينة المبجل ، ومع ذلك يتحد اتحادا عميقا بالتقاليد الرجعية وليس بعناصر البرجوازية التجارية فى الأيديولوجيا الإنجليزية . كما أن هذا النهج لا يقول لنا شيئا عن أشكال الأيديولوجيا العامة ـ لا شىء عن بنيتها ومحتواها ، وتعقدها الداخلى ، وكيف يتخلق هذا كله بواسطة العلاقات الطبقية البالغة التعقيد للمجتمع الإنجليزى فى ذلك الوقت ، ولا يقول هذا النهج شيئا ـ بالمثل ـ عن الشكل واللغة فى «الأرض الخراب» ؛ أعنى بذلك السبب الذى جعل من إليوت ـ برغم رجعيته السياسية المتطرفة ـ شاعرا طليعيا يختار بعض التقنيات التجريبية «التقدمية» المتاحة له فى تاريخ الأشكال الأدبية . وكما لا يقول هذا النهج شيئا عن الأساس الأيديولوجى الذى اختار به إليوت هذه التقنيات ، لا نتعلم من هذا النهج شيئا عن الأوضاع الاجتماعية التى أدّت فى ذلك الوقت إلى ازدهار بعض أشكال من «نزعة روحانية» (جانبها الأول مسيحى ، وجانبها الثانى بوذى) انجذبت إليها القصيدة . ولا نتعلم شيئا عن الدور الذى لعبه نوع معين من الأنثروبولوجيا (يمثله جيمس فريزر) والفلسفة البرجوازية (مثالية ف . هـ . برادلى) استخدمته القصيدة فى الصياغة الأيديولوجية للحقبة . ونظل جاهلين بوضع إليوت الاجتماعى من حيث هو فنان ، ومن حيث هو واحد من صفوة هائلة المعرفة ، واعية بذاتها ، تجريبية ، ذات طرز معينة من النشر متاحة لها (المطبعة الصغيرة والمجلات المحدودة) ، بل لا نتعلم شيئا عن نوع المتلقى الذى تلمح إليه القصيدة وتأثير ذلك على أساليبها وصورها البلاغية ، ونظل جاهلين بالعلاقة بين القصيدة والنظرية الجمالية المرتبطة بها ، ومن ثم بالدور الذى تلعبه النظرية الجمالية فى أيديولوجيات ذلك الوقت ، وكيف شكلت القصيدة نفسها .

إن أى فهم كامل لقصيدة «الأرض الخراب» يحتاج إلى أن يدخل فى الاعتبار هذه العوامل (وغيرها) ؛ فالأمر ليس اختزال القصيدة إلى حالة من حالات الرأسمالية المعاصرة ، وليس تقديم تعقيدات منمقة عن الرأسمالية ، بل الأمر على الضد من ذلك ؛ فإن كل العناصر التى أحصيتها (وضع المؤلف الطبقى ؛ الأشكال الأيديولوجية وعلاقتها بالأشكال الأدبية ؛ النزعة الروحانية ، والفلسفة ، تقنيات الإنتاج الأدبى ، النظرية الجمالية) كلها وثيق الصلة بنموذج الأساس/البنية الفوقية . وما يبحث عنه الناقد الماركسى هو التواشج الفريد لهذه العناصر التى نعرفها باسم «الأرض الخراب»[٢] . ولا يمكن أن يندمج أى واحد من هذه العناصر فى غيره اندماجا تاما ، إذ إن كل عنصر له استقلاله النسبى . ومن الممكن ـ قطعا ـ شرح «الأرض الخراب» بوصفها قصيدة تنبع من أزمة الأيديولوجيا البرجوازية ، ولكن القصيدة لا تنطوى على صلة مباشرة بهذه الأزمة أو بالأوضاع السياسية التى أنتجتها . (إنها لا تطرح نفسها من حيث هى قصيدة بوصفها نتاجا لأزمة أيديولوجية خاصة ؛ فلو فعلت ذلك لم تعد قصيدة بأى حال ؛ فما تحتاج إليه القصيدة هو أن تترجم هذه الأزمة إلى صور «شاملة» ، وذلك لتدرك الأزمة نفسها بوصفها جانبا من وضع إنسانى ثابت ، يشترك فى معاناته المصريون القدماء والإنسان الحديث على السواء) . وإذن فعلاقة «الأرض الخراب» بالتاريخ الفعلى لزمنها هى علاقة توسط رفيع ، وهى فى ذلك تشبه كل أعمال الفن .

٢ - ٤ الأدب والأيديولوجيا :

لقد لاحظ فردريك إنجلز ـ فى دراسته عن «لودفيج فويرباخ ونهاية الفلسفة الألمانية الكلاسيكية» (١٨٨٨) ـ أن الفن أكثر غنى وصعوبة من النظرية السياسية والاقتصادية ؛ لأنه أقل منها أيديولوجية . ومن المهم أن ندرك ـ فى هذا السياق ـ المعنى المحدد للأيديولوجيا فى الماركسية ؛ إذ ليست الأيديولوجيا مجرد جماع من التعاليم النظرية فى المقام الأول . إنها تشير إلى الطريقة التى يعيش بها البشر أدوارهم فى المجتمع الطبقى ، أى تشير إلى القيم والأفكار والصور التى تقيّدهم بوظائفهم الاجتماعية ، فتمنعهم من المعرفة الصحيحة بالمجتمع فى مجموعه . وبهذا المعنى فإن قصيدة «الأرض الخراب» قصيدة أيديولوجية ، من حيث إنها تظهر فهم إنسان لتجربته بطرائق تحجب فهمه الصحيح لمجتمعه ؛ فهى طرائق زائفة . والفن كله ينبع من تصور أيديولوجى عن العالم ، بل لا يمكن أن يوجد عمل فنى يخلو تماما من مضمون أيديولوجى ، فيما يقول بليخانوف . ولكن ملاحظة إنجلز توحى بأن العلاقة بين الفن والأيديولوجيا أكثر تعقيدا من علاقة القانون والنظرية السياسية التى تجسد اهتمامات الطبقة الحاكمة أو مصالحها على نحو صريح . وإذن ، فما علاقة الفن بالأيديولوجيا ؟

ليست الإجابة عن هذا السؤال سهلة . إن وضعين متعارضين تماما ممكنان فى هذا السياق . أما الوضع الأول فيرى ممثلوه أن الأدب أيديولوجيا فى شكل فنى معيّن ؛ أى أن الأعمال الأدبية ليست سوى تعبير عن أيديولوجيات عصرها ؛ فهى ـ بهذا الفهم ـ أسيرة «وعى زائف» ، غير قادر على تجاوز ما هو عليه ليصل إلى الحقيقة . وذلك وضع يميز أكثر «النقد الفجّ» فى الماركسية ؛ أعنى ذلك النقد الذى يميل إلى النظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها انعكاسا لأيديولوجيات سائدة . وهو وضع أعجز (بحكم ما هو عليه) من أن يشرح السبب الذى يجعل أغلب الأدب يتحدى بحق الفرضيات الأيديولوجية فى زمانه . أما الوضع المناقض فهو ذلك الذى يلح ممثلوه على أن الأدب يتحدى الأيديولوجيا التى يواجهها ، جاعلين من هذا التحدى جانبا من تعريف الأدب نفسه . وكما يذهب إرنست فيشر فى كتابه المهم «الفن ضد الأيديولوجيا» (١٩٦٩) ، فإن الفن الأصيل يتجاوز دائما الحدود الأيديولوجية لزمنه ، مقدما إلينا إدراكا عميقا للعلاقات التى تحجبها الأيديولوجيا عن النظر .

ويبدو لى أن كلا هذين الوضعين بالغ التبسط . وهناك توصيف أكثر دقة للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا (ولكنه لم يتكامل بعد) يطرحه المفكر الماركسى الفرنسى لوى ألتوسير ، الذى يذهب إلى أن الفن لا يمكن أن يتحول إلى أيديولوجيا . إن له ـ بالأحرى ـ علاقة خاصة بها ؛ فالأيديولوجيا تشير إلى الطرائق التخيلية التى يعايشّ بها البشر عالمهم الفعلى الذى هو من نوع التجربة التى يتيحها لنا الأدب ، أعنى التجربة التى قد نعيشها فى أوضاع خاصة ، وليس التحليل التصورى لهذه الأوضاع . وعلى كل ، فإن الأدب يقوم بما هو أكثر من الانعكاس السلبى لهذه التجربة . إنه يبدأ من داخل الأيديولوجيا ، ولكنه يسعى إلى أن يبتعد بنفسه عنها ، إلى النقطة التى تتيح لنا «أن نشعر» بالأيديولوجيا التى نبع منها «وندركها» . وعندما يقوم الفن بذلك ، فإنه لا يمكّننا من «تعرف» الحقيقة التى تحجبها الأيديولوجيا ؛ لأن «المعرفة» بمعناها المحدد عند ألتوسير هى المعرفة العلمية ، أى نوع

المعرفة التي يتيحها لنا ماركس عن الرأسمالية في كتابه «رأس المال» ، وليس ديكنز في قصته «الأوقات الصعبة» . ولكن ذلك لا يعني أن الخلاف بين الفن والعلم يرجع إلى تعامل كل منهما مع موضوعات مختلفة . إنهما يتعاملان مع الموضوعات نفسها ولكن بطرائق مختلفة فحسب ؛ فالعلم يزودنا بالمعرفة التصورية النظرية عن هذا الموقف ، في مقابل الفن الذي يقدم إلينا تجربة هذا الموقف التي ترادف الأيديولوجيا . على أن الفن ـ بعمله هذا ـ يتيح لنا «رؤية» طبيعة تلك الأيديولوجيا ، فيتحرك بنا صوب الفهم الكامل لها ، على نحو يدنو بنا من المعرفة العلمية .

أما الكيفية التي يمكن بها للفن أن يقوم بذلك فقد أوضحها بشكل أشمل واحد من أقران ألتوسير هو بيير ماشري في كتابه «نحو نظرية في إنتاج الأدب» (١٩٦٦) . ويميّز ماشري ـ في هذا الكتاب ـ بين ما يسميه «الوهم» illusion (ويعني الأيديولوجيا أساسا) و«القص» fiction . أما الوهم (أو التجربة الأيديولوجية العادية للبشر) فهو المادة التي يعمل فيها الكاتب ، ولكنه ـ بعمله فيها ـ يحوّلها إلى شيء مختلف ، يمنحها شكلا وبنية متميّزة . وعندما يمنح الفن الأيديولوجيا شكلا محدّدا ، ويثبتها داخل حدود قصّية ، فإنه يتمكن من التباعد عنها ، ويكشف لنا عن حدودها ، فيسهم في تحريرنا من أسر وهمها .

وقد نجد في ملاحظات كل من ألتوسير وماشري حول النقاط الحاسمة غموضا وإبهاما ، ولكن العلاقة ـ التي يتصورها كلاهما بين الأدب والأيديولوجيا علاقة عميقة في إيحائها ؛ فليست الأيديولوجيا عند كلا الاثنين جسما هلاميا من الصور والأفكار الحائمة ، بل هي كيان له تماسكه البنيوي الخاص في كل مجتمع من المجتمعات . وما دامت الأيديولوجيا تنطوي على هذا التماسك فإنها يمكن أن تكون موضوعا للتحليل العلمي . وما دامت النصوص الأدبية تنتمي إلى الأيديولوجيا فإنها يمكن أن تصبح موضوعا لهذا التحليل العلمي بالمثل . وهكذا ، يسعى النقد العلمي إلى شرح العمل الأدبي على أساس من بنيته الأيديولوجية التي هو جزء منها ، والتي تحوّلت معالمها إليه بوصفه فنا له خصوصيته النوعية . ومعنى ذلك أن النقد العلمي يبحث عن المبادىء التي تربط العمل الأدبي بالأيديولوجيا وتباعده عنها في آن واحد . وأرقى النقد الماركسي يفعل ذلك بالقطع . وكانت نقطة البدء التي انطلق منها ماشري هي تحليل لينين الثاقب لتولستوي . ولكن الانطلاق من هذا البدء يعني إدراك العمل الأدبي بوصفه بنية شكلية ، وذلك هو الجانب الذي نتوقف عنده الآن .

٣ ـ الشكل والمضمون

٣ ـ ١ التاريخ والشكل :

قال الناقد الماركسي المجري جورجي لوكاش ـ في مقال مبكر عن «تطور الدراما الحديثة» (١٩٠٩) ـ «إن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحقيقي في الأدب» . وذلك قول لا يُتوقع من النقد الماركسي عادة ؛ فقد كان هذا النقد معارضا تقليديا لكل أنواع الشكلية في الأدب ؛ يهاجم التركيز على خصائص التقنية الخالصة التي تسلب الأدب أهميته التاريخية ، وتحوله إلى مجرد لعبة جمالية ، كما لاحظ هذا النقد ـ أيضا ـ العلاقة بين مثل هذه التكنوقراطية النقدية وسلوك المجتمعات الرأسمالية المتقدمة . ولكن النقد الماركسي ـ من ناحية أخرى ـ لم يبذل جهده الكافي لمعالجة قضية الشكل في الفن ، بل حصر أغلب جهده في المتابعة المضنية للمضمون السياسي ؛ ذلك على الرغم من أن ماركس نفسه قد آمن بضرورة وحدة الشكل والمضمون ، وأحرق قصائده الغنائية الأولى لفرط عاطفية مشاعرها ، بالقدر نفسه الذي جعله حذرا إزاء أي كتابة تفرط في الشكلية ؛ فقد ذهب ـ في مقالة باكرة نشرها عن أغنيات عمال النسيج في سيليزيا ـ إلى أن المعالجة الأسلوبية الخالصة في هذه الأغاني انتهت إلى «مضمون مشوّه» ، وسم الشكل الأدبي نفسه بالفجاجة . ويمثل هذا الفهم أظهر ماركس إدراكه الجدلي للعلاقة القائمة بين الشكل والمضمون ، فكان الشكل ـ عنده ـ نتاج المضمون الذي يعود فيتبادل معه التأثر والتأثير . ويمكن لنا الإفادة من تعليقه الباكر ـ في «صحيفة الراين» ـ ونعده جانبا من نظراته الجمالية ، خصوصا عندما يقول : «ليس للشكل أي قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون» .

ولقد كان ماركس مخلصا للتقاليد الهيجلية التي ورثها عن هيجل فيما يتصل بتأكيد وحدة الشكل والمضمون ؛ فقد ذهب هيجل ـ في «فلسفة الفن الجميل» (١٨٣٥) ـ إلى أن «كل مضمون يحدد شكلا مناسبا له» . ثم يمضي قائلا : «وعيب الشكل ينشأ عن عيب المضمون» . ومن المؤكد أن هيجل تصور تاريخ الفن على أساس من العلاقات المتباينة بين الشكل والمضمون ؛ فتاريخ الفن يمثل ـ عنده ـ مراحل مختلفة من تطور ما يسميه «روح العالم» ، أو «الفكرة» ، أو «المطلق» ؛ فهذه كلها بمثابة «المضمون» الذي يكدح دوما ليتحقق على أتم وجه في شكل فني . ولكن روح العالم لم يتحقق التحقق الشكلي الكامل في المراحل الباكرة من التطور التاريخي ، ولذلك يتكشف النحت القديم عن الدرجة التي أثقلت بها وفرة الحسي المادي على الروح وعاقت تحققه ، على نحو لم يكن الحسي المادي قادرا معه على التشكل الذي يوافق الغايات الخاصة لهذا الروح . أما الفن الإغريقي فقد وصل فيه هذا التحقق إلى غايته ، وتم التناغم بين الشكل والمضمون ، ومن ثم التآلف بين الروحي والمادي . وهنا ، للحظة قصيرة من تاريخ العالم ، تحقق «المضمون» التحقق المادي الكامل . أما في العالم الحديث فقد اختل الأمر ، خصوصا في الرومانتيكية ؛ إذ قهر الروحي كل ما هو حسي واستوعبه ، وهيمن المضمون على الشكل ، فتراجعت الأشكال المادية ، مفسحة السبيل أمام أرقى تطور للروح الذي تجاوز ـ مثل قوى الإنتاج عند ماركس ـ حدود القوالب الكلاسيكية التي احتوته من قبل .

ولكن من الخطأ تصور أن ماركس يتبنى علم الجمال الهيجلي جملةً ؛ فعلم الجمال الهيجلي علم جمال مثالي ينحو إلى التبسيط ، ويتسم بمحدودية أبعاده الجدلية . ولذلك رفض ماركس كثيرا من المقولات البارزة عند هيجل ، وإن شاركه التسليم بأن الشكل ليس مجرد خاصية فردية قاصرة على فنان مفرد . إن الأشكال تتحدد تاريخيا بنوع المضمون الذي تجسّده أو تحققه . وهذا ما يجعلها تتغير وتتحول بل تنحل وتثور ، عندما يتغير المضمون نفسه . والمضمون ـ بهذا المعنى ـ سابق على الشكل عند ماركس . وإذا كان تغير «المضمون المادي للمجتمع» ، أي نمط إنتاجه ، هو الذي يحدد شكل بنيته الفوقية ، فإن المضمون في الفن هو الذي يحدّد الشكل ويسبقه ؛ فالشكل نفسه

« ليس سوى ما ينتجه المضمون فى مجال البنية الفوقية » ، كما لاحظ فردريك جيمسون فى كتابه « الماركسية والشكل » (١٩٧١) . أما أولئك الذين يسارعون إلى القول بأن المضمون والشكل لاينفصلان بحال ، ويؤكدون زيف التمييز بينهما ، فيمكن أن نسلم لهم بصحة ما يقولونه على مستوى التطبيق فحسب . وقد التفت هيجل نفسه إلى ما يؤكدونه عندما قال : « ليس المضمون سوى تحول الشكل إلى مضمون ، كما أن الشكل ليس سوى تحوّل المضمون إلى شكل » . ولكن إذا لم يكن الشكل منفصلا عن المضمون على مستوى التطبيق فإنه يتميز عنه نظريا على الأقل ، ومن ثم يمكن لنا أن نتحدث عن العلاقة المتباينة بين الاثنين .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه العلاقة مسألة دقيقة يصعب على المرء تناولها ؛ فالنقد الماركسى ينظر إلى الشكل والمضمون من حيث ترابطهما الجدلى ، ومع ذلك يؤكد هذا النقد ـ فى النهاية ـ أولوية المضمون وغلبته فى تحديد الشكل . ويطرح رالف فوكس هذه القضية على نحو سليم ـ برغم ما فيه من التواء ـ بقوله فى كتابه « الرواية والناس » (١٩٣٧) :

« إن الشكل الناتج عن المضمون متطابق معه ، فهما شىء واحد . كما أن الشكل ـ بدوره ـ برغم أن الأولوية فى جانب المضمون ـ يؤثر فيه ، دون أن يكون سلبيا بحال » .

هذا الفهم الجدلى للعلاقة بين الشكل والمضمون يتصدى لمواجهة موقفين متعارضين . أولهما موقف المدرسة الشكلية (ويمثلها الشكليون الروس فى العشرينيات) التى جعلت المضمون مجرد وظيفة للشكل ، ورأت أن القصيدة لاتختار المضمون إلا لمجرد تدعيم وسائلها فى التقنية . كما يواجه هذا الفهم موقف الماركسية الفجّة ، التى جعلت الشكل الفنى مجرد وسيلة خارجية مفروضة على المضمون المتوتر القلق للتاريخ نفسه . ويمكن أن نجد مثل هذا الموقف الأخير فى كتاب كريستوفر كودويل « دراسات فى ثقافة تموت » (١٩٣٨) ، ففى هذا الكتاب ، يميّز كودويل بين ما يسميه « الوجود الاجتماعى » ـ أى المادة الحيوية الفطرية للتجربة الإنسانية ـ وأشكال الوعى الاجتماعى[٣] . وتنشأ الثورة ـ فيما يرى كودويل ـ عندما تتحجر هذه الأشكال فتصبح بالية مبتذلة ، فيتفجر « الوجود الاجتماعى » فى طوفان هيولى قاهر يحطم هذه الأشكال تحطيما . بعبارة أخرى ، كان كودويل يفكر فى الوجود الاجتماعى (المضمون) بوصفه شيئا لا شكل له بالضرورة ، كما كان يفكر فى الأشكال بوصفها وسائل مفروضة بالضرورة . وذلك نوع من التفكير يفتقد الإدراك الجدلى لطبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون . وما لم يَرَه كودويل هو أن « الشكل » لا يتعامل مع « المضمون » من حيث هو مادة خام ، بل الأمر على الضد من ذلك ؛ فالمضمون (سواء كان اجتماعيا أو أدبيا) عناصر مشكلة حقا ، لها بنيتها الدالة فى الفكر الماركسى . أما نظرة كودويل فهى لا تختلف عن النظرة البرجوازية العادية فى هذا الجانب ؛ بل إنه لايطرح سوى مجرد تنويع على هذه النظرة التى رأت أن الفن « ينظم هيولى الواقع » (ترى ما الدلالة الأيديولوجية للنظر إلى الواقع بوصفه هيولى ؟) . والفكر الماركسى نقيض لهذه النظرة ؛ ولذلك نرى فردريك جيمسون يتحدث عن « المنطق الداخل للمضمون » ، ذلك المنطق الذى تنتج عنه الأشكال الاجتماعية أو الأدبية .

ولم يكن من الغريب أن يقع أغلب النقاد الماركسيين الإنجليز فى الثلاثينيات فى خطأ « الماركسية الفجة » ، نتيجة ما تبنوه من نظرة ضيقة إلى العلاقة بين الشكل والمضمون ، فشنوا الحملة تلو الحملة على الأعمال الأدبية ، لما تحمله من مضامين أيديولوجية ، وربطوا ربطا مباشرا بين المضامين وأوجه الصراع الطبقى أو الاقتصادى . ولقد تصدى لوكاش لمثل هذه النظرة الضيقة ، وحذّر من خطرها فى تأكيده أن الأشكال نفسها هى الحوامل الفعلية للأيديولوجيا فى الفن ، وليس المضمون المجرد للعمل الأدبى ؛ فنحن لا نرى أثر التاريخ فى العمل الأدبى إلا من حيث كونه عملا أدبيا على وجه التحديد ، وليس بوصفه نوعا أرقى من أنواع التوثيق الاجتماعى .

٣ ـ ٢ الشكل والأيديولوجيا

ولكن ماذا يعنى القول بأن الشكل له طابع أيديولوجى ؟ يقول ليون تروتسكى فى تعليق موح فى كتابه « الأدب والثورة » :

« إن ما يحدد العلاقة بين الشكل والمضمون فعلا هو أن الشكل الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوره تحت ضغط حاجة ملحة لمطلب نفسى جماعى له ـ شأن أى شىء آخر ـ . جذوره الاجتماعية » .

ومعنى ذلك أن التطورات المهمة فى الشكل الأدبى تنتج عن تغيرات مهمة فى الأيديولوجيا ، وتجسّد طرائق جديدة فى إدراك الواقع الاجتماعى (كما سترى فيما بعد) ، وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقى . ويتضح ذلك إذا نظرنا إلى أمثلة محددة ، من مثل نشأة الرواية فى إنجلترا فى القرن الثامن عشر ؛ فالرواية كشفت بشكلها ذاته عن وضع متغير من الشواغل الأيديولوجية ، فيما يقول إيان وات . وإذا تجاوزنا النظر إلى مضمون أى رواية من روايات هذه الحقبة وجدنا أن روايات الحقبة كلها تشترك فى مجموعة من الأبنية الشكلية ، وافقت المتغيرات التالية : تحوّل مركز الاهتمام عن الرومانتيكى وما فوق الطبيعى إلى الجوانب النفسية الفردية والتجربة العادية ؛ وبروز مفهوم الشخصية الواقعية التى تشبه الشخصية الموجودة فى الحياة ؛ وتركيز الاهتمام على تقلب الأحوال المادية للبطل الفرد الذى يتحرك خلال قص ممتد صاعد لا يمكن التنبؤ به . . الخ . هذه الأبنية الشكلية كانت نتاج طبقة برجوازية متزايدة الثقة ، تخطى وعيها حدود الأعراف الأدبية الأرستقراطية القديمة . ويؤكد بليخانوف شيئا مشابها فى دراسته عن « الأدب المسرحى الفرنسى والرسم فى القرن الثامن عشر » ، حين ذهب إلى أن التحول عن المأساة الكلاسيكية إلى الملهاة العاطفية فى فرنسا كان يعكس التحول عن القيم الأرستقراطية إلى القيم البرجوازية . ويمكن أن نضيف إلى هذا المثال ما لاحظه ريموند وليامز عن الانتقال من « الطبيعية » إلى « التعبيرية » فى المسرح الأوربى حوالى منعطف القرن ؛ فقد كان هذا الانتقال دليلا على انهيار أعراف مسرحية بعينها ، وظهور أعراف أخرى جديدة ، تتصل بإدراك جديد للواقع وتستجيب له . وكانت « التعبيرية » ـ فى المسرح ـ تعبيرا عن حاجة ملحة إلى تجاوز المسرح الطبيعى (الذى يقوم على التسليم الضمنى برسوخ عالم البرجوازية العادى) إلى مسرح جديد يكشف عن الخدعة فى ذلك العالم ، ويوهن علاقاته الاجتماعية ، نافذا بواسطة

الرمز والفنطازيا إلى النفوس المتوحدة المنفصمة ، التى تحجبها الألفة . وهكذا ، كان تغير التقاليد المسرحية يشير إلى تحول أعمق فى أيديولوجيا البرجوازية ، عندما بدأت الأفكار الثابتة لمنتصف العصر الفيكتورى عن الفردية والقرابة تتمزق وتنهار ، فى نوع من رد الفعل إزاء أزمات العالم الرأسمالى المتزايدة .

ولست فى حاجة إلى القول بأنه ليست هناك علاقة تماثل بسيط بين تغير الشكل الأدبى وتغير الأيديولوجيا ؛ فإن للشكل الأدبى درجة عالية من الاستقلال ، كما يذكرنا تروتسكى ؛ فهذا الشكل يتطور ــ جزئيا ــ بفعل ضرورات داخلية خاصة ، دون أن يهتز فى وجه كل ريح أيديولوجية تهب عليه . وكما يقال فى نظرية الاقتصاد الماركسى من أن كل تشكل اقتصادى جديد يميل إلى الإبقاء على بعض ما يوجد فى أنماط الإنتاج الأقدم ، فإن الأمر لا يختلف كثيرا فى حالة الأشكال الأدبية ، إذ تستمر آثار من الأشكال الأدبية الأقدم داخل الأشكال الأحدث ؛ فالشكل ـ فيما أرى ـ بنية مركبة دوما من عناصر ثلاثة على الأقل . إنه يتشكل ـ فى جانب منه ــ بواسطة التاريخ الأدبى « المستقل نسبيا » للأشكال ؛ ويتبلور من أبنية أيديولوجية معينة سائدة ، كما رأينا فى حالة الرواية ؛ ويجسّد وضعا معينا من العلاقات بين المؤلف والمتلقى كما سنرى فيما بعد . والوحدة الجدلية بين هذه العناصر هى ما يهتم النقد الماركسى بتحليله . وعندما يختار الكاتب شكلا من الأشكال فإن اختياره يتحدد على أساس أيديولوجى . وقد يجمع الكاتب الأشكال المتاحة لديه من التراث الأدبى ويغيرها ، ولكن الأشكال المتاحة نفسها ، فضلا عن عملية تغييره لها ، ينطوى كلاهما على دلالة أيديولوجية ؛ ذلك لأن اللغة المتاحة أمام الكاتب ، والوسائل التى يجدها بين يديه ، هى معطيات مشبعة حقا بأنماط أيديولوجية من الإدراك ؛ أى مشبعة بطرائق معينة مشفّرة ، مصنفة سلفا ، لتفسير الواقع . والمدى الذى يستطيع الكاتب تغييره من هذه اللغات والطرائق والأساليب ، أو مدى ما يعيد صنعه منها ، يعتمد على شىء يتجاوز عبقريته الشخصية ؛ أى يعتمد على ما إذا كانت الأيديولوجيا نفسها تقبل التغيير أو توجبه ، فى هذه اللحظة أو تلك من لحظات التاريخ .

٣ ــ ٣ لوكاش والشكل الأدبى

ولقد درس جورجى لوكاش مشكلة الشكل الأدبى دراسة عميقة فى كتاباته[٤] . وقد بدأ هذه الدراسة فى كتابه الباكر « نظرية الرواية » (١٩٢٠) ، الذى كتبه قبل أن يتبنى الماركسية ، وحين كان يتبع نهج هيجل فى النظر إلى الرواية بوصفها « ملحمة البرجوازية » التى تكشف عن ضياع الإنسان وغربته فى المجتمع الحديث ، بخلاف ما كانت تفعل الملحمة القديمة . لقد كان الإنسان فى المجتمع الكلاسيكى الإغريقى مستقرا فى العالم ، يعيش ويتحرك داخل عالم كامل متكامل له معناه الواضح الذى يتناسب ومطالب هذا الإنسان الروحية . وتنشأ الرواية عندما يتحطم هذا التكامل المتناغم بين الإنسان وعالمه ، فتظهر الحاجة إلى قصة يبحث بطلها المغترب فى عالم أوسع من حاجاته أو أضيق منها ، أى يبحث عن عالم آخر أكثر تكاملا ، يتحقق فيه شكل لرغباته . وإزاء هذا الوضع ، يغدو شكل الرواية شكلا يقوم على المفارقة ، بالمعنى الذى تنشغل معه الرواية بالمفارقة اللافتة بين الواقع الملموس والمثال الغائب ؛ فهى « ملحمة عالم تخلى عنه الإله » ـ فيما يقول لوكاش .

ولقد هجر لوكاش نزعة التشاؤم الكونى هذه عندما أصبح ماركسيا ؛ ولكن كثيرا من أعماله المتأخرة عن الرواية ظلت محتفظة بالأبعاد الهيجلية التى ظهرت فى نظرية الرواية ؛ إذ يذهب لوكاش الماركسى ــ مؤلف « دراسات فى الواقعية الأوربية » و« الرواية التاريخية » ــ إلى أن الفنانين العظام هم أولئك الذين يلتقطون المتناغم أو المنسجم فى الحياة ، ليعيدوا خلق الوحدة الشاملة للحياة الإنسانية . وفى مجتمع يزيد فيه الاغتراب الرأسمالى من هوة الانقسام بين العام والخاص ، وبين التصورى والحسى ، وبين الاجتماعى والفردى ، يصل الكاتب العظيم وصلا جدليا بين هذه العناصر المنقسمة ، ويوحّد بينها فى وحدة شاملة مركبة الأبعاد ، فتقدّم قصته صورة مصغّرة من الوحدة الشاملة المركبة للمجتمع . ويمثل ذلك ، يقاوم الفن العظيم اغتراب المجتمع الرأسمالى وتجزّأه ، مقدما صورة ثرية متعددة الجوانب للوحدة الإنسانية الشاملة . ويطلق لوكاش على هذا الفن صفة « الواقعية » ، التى يوسّعها لتشمل الإغريق وشكسبير مثلما تشمل بلزاك وتولستوى ، فتبدو الحقب العظيمة للواقعية ــ على المستوى التاريخى ــ متمثلة لدى اليونان وفى عصر النهضة وفى فرنسا فى أوائل القرن التاسع عشر . والعمل الأدبى الواقعى عمل ثرى ، عند لوكاش ، ينطوى على وضع مركّب شامل من العلاقات التى تربط بين الإنسان والطبيعة والتاريخ ، وعلى نحو تقوم معه هذه العلاقات بتجسيد النمطى فى أى مرحلة من مراحل التاريخ وتكشف عنه . وما يقصده لوكاش من « النمطى » ـ فى هذا السياق ـ هو القوى الكامنة فى المجتمع ؛ أى تلك القوى التى تراها الماركسية بمثابة أكثر القوى تقدما وأهمية من الناحية التاريخية ، لأنها تكشف ـ أى هذه القوى ــ عن البنية الداخلية الفعالة للمجتمع . ومهمة الكاتب الواقعى هى إبراز الاتجاهات والقوى « النمطية » فى أفراد متعينين وفى أفعال مجسّدة ملموسة . وما من سبيل إلى ذلك أمام الكاتب سوى الوصل بين الفرد والكيان الشامل للمجتمع ، وتشكيل كل خاصية ملموسة فى الحياة الاجتماعية على أساس من قوة « العالم التاريخى » ، أى على أساس من الحركات المهمة فى التاريخ .

ولكن تظل مفاهيم لوكاش النقدية الأساسية عن « الوحدة الشاملة » و« النمطية » و« العالم التاريخى » مفاهيم أقرب إلى الهيجلية منها إلى الماركسية الخالصة . ولا يهوّن من ذلك حقيقة أن ماركس وإنجلز استخدما فكرة « النمطية » فى كتاباتهما الأدبية ؛ حين لاحظ إنجلز ــ فى خطاب أرسله إلى لاسال ـ أن الشخصية الواقعية لابد لها أن تجمع بين الفردى والنمطى ، وحين ذهب ماركس وإنجلز معا إلى أن الجمع بين النمطى والفردى هو الإنجاز الأساسى لشكسبير .

وقريب من ذلك ما نجده عند لوكاش ؛ فالشخصية « النمطية » أو « الممثّلة » تجسّد القوى التاريخية دون أن يتقلص ثراؤها الفردى ؛ وعلى الكاتب أن يكون « تقدميا » ليجسّد هذه القوى فى فنه . ولكن كل فن عظيم تقدمىٌ على المستوى الاجتماعى ؛ لأنه يجسّد ـ أيا كان الولاء السياسى الواعى للمؤلف (وحالة سكوت وبلزاك حالة كاتبين رجعيين لا مواربة فى رجعيتهما) ـ قوى العالم التاريخى الفاعلة ، التى

تهيىء للتغيير والتقدم فى كل مرحلة من المراحل ؛ فيمثل هذا التجسيد يكشف الفن عن الإمكانات المتوثبة لهذه القوى بكل جوانبها .

أما قدرة الكاتب على القيام بذلك أو عدم القيام به فإنها لاتعتمد ـ عند لوكاش ـ على مجرد مهارة الكاتب الشخصية ، بل على وضع الكاتب داخل التاريخ ؛ لأن كتاب الواقعية العظام لايظهرون إلا فى لحظة تخلّق تاريخى . لقد ظهرت الرواية التاريخية ـ مثلا ـ بوصفها نوعا أدبيا عند نقطة من نقاط التمرد الثورى فى بواكير القرن التاسع عشر ، عندما استطاع الروائيون إدراك حاضرهم الخاص بوصفه تاريخا ؛ أى عندما نظروا إلى التاريخ الماضى بوصفه « ما قبل تاريخ الحاضر » ـ فيما يقول لوكاش . ولذلك استطاع شكسبير وولتر سكوت وتولستوى تقديم فن واقعى لأنهم عاشوا مرحلة ولادة عنيفة لحقبة تاريخية بالدرجة الأولى ؛ وكان همهم الكشف الدرامى عن جوانب الحركة والصراع « النمطية » المتكشفة فى مجتمعاتهم بشكل حيوى ؛ فكان هذا « المضمون » التاريخى هو أساس « الشكل » الذى أنجزه كل منهم . ولذلك يقول لوكاش : « إن ثراء خلق الشخصية وعمقه يعتمد على ثراء العملية الاجتماعية المتكاملة وعمقها » . أما من خَلَفَ هؤلاء الواقعيين من كتاب ـ مثل فلوبير الذى خلف بلزاك ـ فقد تحوّل التاريخ عندهم إلى موضوع جامد ، وأصبح حقيقة خارجية جاهزة ، لم يعد الروائى يتعامل معها أو يتخيلها بوصفها نتاجا فعالا للإنسان . وتمزقت الواقعية عندما تخلت عن الأوضاع التاريخية التى خلقتها ، فانحدرت إلى درك الطبيعية من ناحية ، والشكلية من ناحية ثانية .

ويرجع التحول الحاسم ـ فى هذا الانحدار ـ إلى إخفاق الثورات الأوربية عام ١٨٤٨ ، من وجهة نظر لوكاش ؛ وهو إخفاق يشير إلى هزيمة البروليتاريا ، ويؤكّد توقف المرحلة البطولية الصاعدة لقوة البرجوازية ، ومن ثم تحولها إلى القيام بدور غير بطولى مهين تحت راية الرأسمالية . وترتب على ذلك أن اختفت المثل الثورية السابقة من الأيديولوجيا البرجوازية ، وتجرد الواقع من تاريخيته ، وتقبلت الأيديولوجيا المتبقية المجتمع بوصفه حقيقة طبيعية . وإذا كان بلزاك يصور المعارك العظيمة الأخيرة لمواجهة التحلل الرأسمالى للإنسان ، فإن من خلفوه لم يفعلوا شيئا سوى صياغة عالم رأسمالى متحلل حقا . ولقد ظهرت الطبيعية نتيجة لذلك ، فكان ما أنتجته من فن تعبيرا عن تلاشى الاتجاه والمعنى فى التاريخ . وينظر لوكاش إلى الطبيعية التى يمثلها إميل زولا بوصفها تشويها للواقعية ؛ تشويها يقوم على مجرد التصوير الفوتغرافى لسطح الظواهر الاجتماعية ، بدل النفاذ إلى جوهرها الدال ؛ وعلى نحو تحل فيه التفاصيل الحرفية محل تصوير الملامح النمطية ، وتتقهقر العلاقات الجدلية بين البشر وعالمهم لتسيطر موضوعات ميتة عارضة ليست وثيقة الصلة بالشخصيات ، وتذعن الشخصية الواقعية « الممثّلة » لعبادة العادى ، ويحتل علم النفس وعلم وظائف الأعضاء مكانة التاريخ ـ العامل الحقيقى الذى يحدّد الفعل الفردى . إن الطبيعية رؤية مغتربة عن الواقع ، يتحول معها الكاتب عن كونه مشاركا فعالا فى التاريخ ليغدو مجرد ملاحظ إكلينيكى . ويستوى عجز الطبيعية عن فهم « النمطى » مع عجزها عن خلق الوحدة الشاملة الدالة بين العناصر ، وعلى نحو تنهار معه الملحمة المتكاملة والأحداث الدرامية التى تصاعدت بها الواقعية فتهوى إلى هوة من الاهتمامات الذاتية الخالصة .

أما الشكلية فإنها تنتج على نحو مخالف ، لكنها تكشف ـ بدورها ـ عن ضياع معنى التاريخ ، وعلى نحو يتجرد معه الإنسان من حسه التاريخى ، كما فى الكتابات المغتربة لكافكا وموزيل وجويس وبيكيت وكامو . وبقدر ما ينفصل الإنسان عن واقعه وعن نفسه ، فى الشكلية ، تتلاشى الشخصيات فتتحول إلى حالات عقلية ، ويختزل الواقع الموضوعى فى هيولى غير مفهومة . وما يحدث فى الطبيعية يحدث فى الشكلية ، حيث تتحطم الوحدة الجدلية بين العالم الداخلى والعالم الخارجى ، فيغدو الفرد والمجتمع فارغين من المعنى ، ويسيطر على الأفراد يأس واكتئاب لا علاقة لهما بالعلاقات الاجتماعية أو الجوانب الذاتية الأصيلة . ويغدو التاريخ دائرة تبدأ من حيث تنتهى ، كأنه مجرد ديمومة بلا هدف أو غاية . وتفقد الموضوعات دلالتها فتغدو مجرد أحداث عشوائية ، ويتراجع « الرمز » symbol أمام « التمثيل الكنائى » allegory الذى يجافى فكرة المعنى الجوهرى . وإذا كانت الطبيعية نوعا من الموضوعية المجردة فإن الشكلية تجريد ذاتى . وكلاهما انحراف عن الفن الجدلى الأصيل (أى الواقعية) الذى يتوسط الشكل فيه بين الملموس والعام ، وبين الجوهر والوجود ، وبين النمط والفرد .

٣- ٤ جولدمان والبنيوية التوليدية :

يُعدُّ الناقد الرومانى لوسيان جولدمان أهم أتباع لوكاش ، فيما يُسمى المدرسة الهيجلية الجديدة فى النقد الماركسى . ويهتم جولدمان بدراسة بنية النص الأدبى دراسة تكشف عن الدرجة التى يجسّد بها النص بنية الفكر (أو « رؤية العالم ») عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمى إليها الكاتب ، وعلى أساس أنه كلما اقترب النص اقترابا دقيقا من التعبير الكامل المتجانس عن رؤية العالم عند طبقة اجتماعية كان أعظم تلاحما فى صفاته الفنية . ولا ينظر جولدمان إلى الأعمال الفنية من حيث هى خلق فردى خالص ، بل من حيث هى خلق يتجاوز الفرد ، وينتج عما يسميه « الأبنية العقلية المتجاوزة الفرد » ، أى الأبنية العقلية لمجموعة اجتماعية . وما يقصد إليه جولدمان بهذه الأبنية العقلية هو بنية الأفكار والمطامح التى تشترك فيها مجموعة اجتماعية ، والتى تصل إلى أرقى تعبير عنها عند الشاعر أو المفكر ، وذلك على أساس ما يراه جولدمان من أن الكتاب الكبار هم الأفراد المتميزون الذين ينقلون فنيا رؤية العالم عند طبقة أو مجموعة ينتمون إليها ، ويصوغونها بطريقة كاشفة (وإن لم تكن واعية بالضرورة) .

ويطلق جولدمان على منهجه النقدى اسم « البنيوية التوليدية » . ومن المهم أن نفهم المقصود بهذين المصطلحين ؛ فالمنهج « بنيوى » لأن اهتمامه ببنية المقولات التى تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها ، وعلى نحو يمكن معه النظر إلى كاتبين مختلفين تماما من حيث الظاهر بوصفهما منتمين إلى بنية عقلية جماعية واحدة . والمنهج « توليدى » لأنه يركز على الكيفية التى تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخى ، أى يركز ـ إذا شئنا الدقة ـ على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التى تولّدها .

وربما كان ما فعله جولدمان مع راسين فى كتابه « الإله الخفى » أكثر النماذج توضيحا لمنهجه النقدى . لقد تكشف له مسرح راسين عن بنية معينة متكررة من المقولات ـ الإله ، والعالم ، والإنسان ـ تتغير

في مضمونها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى ، لكنها تكشف عن رؤية خاصة للعالم ، هي رؤية بشر ضائعين في عالم يخلو من القيمة . ومع أن هؤلاء البشر يتقبلون هذا العالم بوصفه العالم الوحيد الممكن (لأن الإله غائب عنه) فهم لا يكفون عن الوقوف ضد هذا العالم ، ليبرروا أنفسهم باسم قيمة مطلقة ، تغيب دوما عن الأنظار . ولقد عثر جولدمان على أساس هذه الرؤية في الحركة الدينية التي عرفتها فرنسا باسم الجنسينية . ويفسّر الجنسينية ـ بدورها ـ بوصفها نتيجة إزاحة مجموعة اجتماعية بعينها ، في فرنسا في القرن السابع عشر ، هي مجموعة « نبالة الرداء » من موظفي البلاط الذين اعتمدوا اقتصاديا على الملك ، والذين تضاءلت قوتهم مع تزايد الحكم المطلق له . ويتجلى التعبير عن الموقف المتناقض لهذه الجماعة ، أي الحاجة إلى « التاج » ومعارضته سياسيا في آن واحد ، في رفض الجنسينية للعالم ، بل رفضها لأي رغبة في التغيير التاريخي له . وينطوي هذا الموقف على دلالة « عالم تاريخي » عند جولدمان ؛ لأن نبلاء الرداء كانوا أعضاء جددا في الطبقة البرجوازية ؛ أعضاء يمثلون إخفاق البرجوازية في كسر حدة الحكم المطلق للملكية ، وتأسيس أوضاع تساعد التطور الرأسمالي .

وما يبحث عنه جولدمان ـ على هذا النحو ـ هو جُماع من العلاقات البنيوية بين النص الأدبي ورؤية العالم والتاريخ نفسه ، ليظهر الكيفية التي يتحول بها الموقف التاريخي لمجموعة أو طبقة اجتماعية إلى بنية عمل أدبي ، عن طريق رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطبقة . ولا يكفي البدء بالنص أو العمل لكي ننطلق منها إلى التاريخ أو العكس ، كي نحقق هذه الغاية ؛ فما يلزمنا هو منهج جدلي يتحرك دوما بين النص ورؤية العالم والتاريخ ، بحيث يكيّف المنهج كل واحد منها مع الآخر ، وينظر إلى كل واحد منها في ضوء الآخر .

وبرغم تسليمي بأهمية الجهد النقدي الذي بذله جولدمان فإن هناك مجموعة من النواقص تحيط بمنهجه ؛ فمفهومه عن الوعي الاجتماعي ـ مثلا ـ مفهوم هيجلي أكثر منه ماركسي ، أعني أنه ينظر إلى الوعي الاجتماعي بوصفه تعبيرا مباشرا عن الطبقة الاجتماعية ، وعلى نحو يغدو معه العمل الأدبي تعبيرا مباشرا عن هذا الوعي . والنموذج الذي يطرحه المنهج كله نموذج بالغ السيمترية ، عاجز عن التوفيق بين الصراعات الجدلية والتعقيدات ، وبين التفاوت والانقطاع ، أي بين كل ما يميز علاقة الأدب بالمجتمع . ولذلك ينحدر المنهج ـ في كتاب جولدمان المتأخر « نحو علم اجتماع الرواية » (١٩٦٤) ـ فيتحول إلى مجرد صياغة آلية لعلاقة البنية الفوقية بالبنية التحتية في الرواية(٥) .

٣ - ٥ بيير ماشري والشكل غير المركزي :

لقد ورث لوكاش وجولدمان عن هيجل إيمانها بأن العمل الأدبي لابد أن يشكل وحدة شاملة متكاملة . وهما قريبان جدا ـ في هذا الجانب ـ من الوضع المتعارف عليه في النقد غير الماركسي . ومع أن لوكاش ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه وحدة شاملة مبنية أكثر مما ينظر إليه بوصفه كيانا عضويا طبيعيا ، فإن مسحة من التفكير « العضوي » حول موضوع الفن تسم كثيرا من نقده . وعلى أساس من هذه النظرة العضوية ، وغيرها أيضا ، ينطلق هجوم بيير ماشري الحاد على النقد الأدبي البرجوازي ، وعلى النقد الأدبي الخاص بأتباع الهيجلية الجديدة ؛ إذ يرى ماشري أن العمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله ، بل عن طريق مالا يقوله ؛ فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجيا في النص الأدبي إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة ؛ أي نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة . هذه الجوانب الصامتة هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها « تتكلّم » ؛ فالنص قد يُحرَّم عليه ـ أيديولوجيا ـ قول أشياء معينة . ويجد المؤلف نفسه ـ في محاولة قص الحقيقة بطريقته الخاصة ـ مضطراً إلى الكشف عن حدود الأيديولوجيا التي يكتب منها ، مضطرا إلى الكشف عن ثغراتها وصوامتها ؛ أي الكشف عما هو غير قابل لأن يقال . ومادام النص يحتوي هذه الثغرات والصوامت فإنه يظل دائما غير متكامل . وبدل أن يكشف عن وحدة شاملة متجانسة كاملة فإنه يكشف عن صراع المعاني وتضاربها في داخله . ولذلك تكمن دلالة العمل الأدبي في الخلاف بين معانيه أكثر مما تكمن في الوحدة بين هذه المعاني . وإذا كان ناقد مثل جولدمان ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه بنية مركزية فليس هناك وجود لمثل هذه البنية عند ماشري . إن بنية العمل بنية غير مركزية ، لا تعتمد على جوهر أساسي هو بمثابة المركز الثابت ، فليس في بنية العمل سوى الصراع والمخالفة المستمرة بين المعاني . والعمل الأدبي ـ على هذا النحو ـ « متفرّق » ، « مشتّت » ، « متعدد » ، « غير منتظم » ، إلى آخر كل هذه الصفات التي يستخدمها ماشري ليعبر بها عن نظرته إلى العمل الأدبي .

ولكن ماشري لا يعني ـ بتأكيده أن العمل الأدبي « غير كامل » ـ أن هناك قطعة ضائعة يمكن للناقد أن يضيفها إلى العمل ، بل الأمر على الضد من ذلك ؛ فإن عدم اكتمال العمل يرتد إلى طبيعة العمل الأدبي نفسه ؛ فهذا العمل يرتبط دائما بأيديولوجيا تُصْمِتُهُ في بعض المواضع . (إن العمل الأدبي ـ إذا شئت ـ كامل في عدم اكتماله) . وليست مهمة الناقد أن يملأ فراغ العمل أو يضيف إليه ، بل مهمته هي الكشف عن مبدأ الصراع في معانيه ، وإظهار الكيفية التي ينتج بها هذا الصراع عن علاقة الكاتب بالأيديولوجيا .

ومن الممكن توضيح ما يقوله ماشري بمثال من رواية « دومبي وولده » ، حيث يستخدم شارلز ديكنز عددا من اللغات المتصارعة في تصويره الأحداث ، وعلى نحو تظهر معه في القصة ـ على نحو متبادل ـ اللغة الواقعية واللغة الميلودرامية واللغة الرعوية ولغة المثل والتمثيل . ويصل هذا الصراع بين اللغات إلى ذروته في الفصل الشهير عن السكة الحديدية ، حيث تتمزق الرواية على نحو غامض بين الاستجابات المتناقضة إلى السكة الحديدية (خوف ، واحتجاج ، واستحسان ، وابتهاج .. الخ) ، عاكسة ذلك في تضارب من الأساليب والرموز . والأساس الأيديولوجي لهذا الغموض هو توزع الرواية بين الإعجاب البرجوازي التقليدي بالتقدم الصناعي وقلق البرجوازية الصغيرة الناتج عن الآثار الحتمية القاهرة لهذا التقدم . ولذلك تتعاطف الرواية مع الشخصيات الهامشية المستنزفة ، التي يلغيها العالم الجديد ـ في الوقت نفسه ـ الذي يحتفي بالاندفاع اللاهب للرأسمالية الصاعدة ، التي جعلت من هذه الشخصيات كائنات عتيقة مهجورة . ومعنى ذلك أننا عندما نكتشف مبدأ صراع

المعانى فى العمل الأدبى فإننا نحلل بطريقة تلقائية علاقته المعقدة بأيديولوجيا العصر الفيكتورى .

وهناك ـ بالطبع ـ فرق بين الصراع فى المعنى والصراع فى الشكل . وماشرى يقصد أساسا إلى صراع المعنى ، ولكنه يرى أن تضارب الدلالات وثيق الصلة بالشكل الأدبى المتكامل ، وأنه لا يفضى بالضرورة إلى أى تصدع فى الشكل . وفى مناقشتنا اللاحقة لولتر بنيامين وبرتولت برخت ، سنرى كيف وصل الخلاف فى النقد الماركسى إلى مستوى أبعد ، إلى درجة أصبح معها الاختيار المتعمد للأشكال « المفتوحة » بدل « المغلقة » ، وللصراع بدل الحل ، بمثابة نوع من الالتزام السياسى .

٤ - الكاتب والالتزام

٤ - ١ الفن والبروليتاريا :

لا شك أنه حتى أولئك الذين تنقصهم المعرفة الكافية بالنقد الأدبى الماركسى يعلمون أنه نقد يدعو الكاتب إلى الالتزام بقضية البروليتاريا فى الفن ؛ فصورة النقد الماركسى قد تشكلت فى ذهن الشخص العادى مرتبطة بالأحداث الأدبية التى حدثت فى الحقبة التى نعرفها باسم الستالينية . لقد تأسست « جماعة الثقافة البروليتارية » فى روسيا بعد الثورة ، بقصد خلق ثقافة بروليتارية خالصة ، نقية من شوائب البرجوازية (كانت هذه الجماعة « معملا للأيديولوجيا البروليتارية الخالصة » كما أسماها زعيمها جدانوف) . ودعا الشاعر المستقبلى ماياكوفسكى إلى تدمير كل ما يتصل بفن الماضى ، ملخصا دعوته فى شعار « أحرقوا رافاييل » . واتخذت اللجنة المركزية للحزب البلشفى ـ عام ١٩٢٨ ـ قرارا مؤداه أن الأدب لابد أن يعمل فى خدمة مصالح الحزب . وأرسل الحزب الكتاب لزيارة مواقع التشييد والبناء ليكتبوا روايات تمجّد إدارة الآلات . ووصل ذلك كله إلى ذروته فى مؤتمر الكتاب السوفيت عام ١٩٣٤ ، عندما تبنى المؤتمرون رسميا نظرية « الواقعية الاشتراكية » التى صاغها ستالين وجوركى صياغة غير متقنة ، وأعلنها سفاح الثقافة الستالينى جدانوف . وقد أكّدت هذه النظرية أن واجب الكاتب هو « تقديم تصوير تاريخى أمين ملموس للواقع فى تطوره الثورى » ، مع إبراز « مشكلة التحول الأيديولوجى ، وتعليم العمال كيفية تشرب روح الاشتراكية » . وكان على الأدب أن يغدو منحازا ، « ذا عقلية حزبية » ، متفائلا وبطوليا ؛ كما كان عليه أن يكون مشربا بـ « رومانسية ثورية » ، تصور الأبطال السوفيت وترهص بالمستقبل . وبعد أن استمع المؤتمر نفسه إلى مكسيم جوركى ذات مرة يدافع دفاعا قويا عن حرية الكاتب ، أصبح جوركى تابعا مخلصا للستالينية ، يعلن انتهاء دور البرجوازية فى أدب العالم ، وانحطاط الثقافة العالمية منذ عصر النهضة . وقيل ما يشبه ذلك فى بحث كتبه راديك بعنوان « جيمس جويس أم الواقعية الاشتراكية ؟» ، حيث وُصِفَتْ رواية جويس « يوليسيز » بأنها « كومة من الروث تعج بالديدان » ، وأدان البحث الرواية (أحداثها عام ١٩٠٤) لأنها لم تشر إلى انتفاضة عيد الفصح فى أيرلندا (١٩١٦) .

وليس هنا مجال الإفاضة فى سرد فاتر يقصّ كيف انتهى الأمر بالثورة البلشفية فى عهد ستالين إلى خسارة فادحة ، كانت بمثابة أعنف اعتداء شهده التاريخ الحديث على الثقافة الفنية ، وهو اعتداء تم على مستوى النظرية والتطبيق باسم التحرر الاشتراكى ؛ ولكن عرضا موجزا لما حدث يكفى لتصوير الأمر . لقد كانت رقابة الحزب البلشفى على الثقافة الفنية رقابة هينة منذ ثورة ١٩١٧ إلى سنة ١٩٢٨ ، وهى السنة التى بدأ فيها تنفيذ الخطة الخمسية الأولى . وازدهرت عدة تنظيمات ثقافية مستقلّة نسبياً ، جنبا إلى جنب مع دور نشر مستقلة عن الحزب . وعكست الحرية الثقافية النسبية لهذه الحقبة (بحركاتها الفنية المتشابكة التى تمثلت فى المستقبلية والشكلية والتصويرية والتشييدية . . الخ) ـ الحرية النسبية لما سمى بالخطة الاقتصادية الجديدة فى هذه السنوات . وفى عام ١٩٢٥ ، أصدر الحزب أول بيان له عن الأدب . وكان البيان تعبيرا عن موقف واضح الحياد من الجماعات المتنافسة ؛ فلم يكن هناك إلزام باتجاه معين ، ولم تكن الرقابة حادة . وشجع لونتشارسكى (أول وزير بلشفى للثقافة) كل أشكال الفن ما ظلت لا تنطوى على عداء مباشر للثورة ، ذلك على الرغم من تعاطفه الملحوظ مع أهداف جماعة الثقافة البروليتارية . أما هذه الجماعة فقد نظرت إلى الفن بوصفه سلاحا طبقيا ، ورفضت الثقافة البرجوازية رفضا قاطعا ، مستندة فى ذلك إلى ضعف الثقافة البروليتارية بالقياس إلى الثقافة البرجوازية . وسعت الجماعة إلى تطوير فن بروليتارى متميز ، يمكن أن يوجّه مشاعر الطبقة العاملة وأفكارها إلى الأهداف الجماعية ، فيصرفها عن الأهداف الفردية .

واستمرت دوجماطية جماعة الثقافة البروليتارية فى أواخر العشرينيات من خلال جمعية « كل كتاب البروليتاريا الروس » ، التى تحددت وظيفتها فى استيعاب كل التنظيمات الثقافية المغايرة ، والتخلص من الاتجاهات الليبرالية فى الثقافة (خصوصا اتجاه تروتسكى) ، وتمهيد الطريق أمام الواقعية الاشتراكية . ولكن هذه الدوجماطية لم تكن كافية من وجهة نظر التشدد الستالينى ؛ لأنها كانت مفرطة فى الانتقاد إفراطها فى المجاملة والنزعات الفردية . يضاف إلى ذلك أنها اغتربت بالمتعاطفين مع الحزب فى وقت غير مناسب . وعندما انتقل ستالين من مرحلة « البروليتاريا » إلى مرحلة « الأيديولوجيا الوطنية » التى تتحالف مع كل العناصر التقدمية ، ارتاب فى الحماسة البروليتارية لجمعية « كل كتاب البروليتاريا الروس » ، فحل الجمعية عام ١٩٣٢ ، واستبدل بها « اتحاد الكتاب السوفيت » ، الذى أصبح أداة مباشرة لسيطرة ستالين على الثقافة ، خصوصا بعد أن أصبح النشر محظوراً على غير الأعضاء فيه . وأعقب ذلك سلسلة من القرارات الأدبية الخرقاء طوال الأربعينيات وفى أوائل الخمسينيات ، وغرق الأدب نفسه فى هوة التفاؤل الساذج والحبكة المتكررة . وانتحر مايا كوفسكى عام ١٩٣٠ . وبعد ذلك بتسع سنوات ، أدين فسيفولد بييرهولد ، المنتج المسرحى التجريبى ، الذى أثر عمله الرائد فى برخت ، واتهم بالانحطاط لأنه أعلن جهارا « أن هذا الشىء التافه العقيم المسمى بالواقعية الاشتراكية لا علاقة له بالفن » ، بل اعتقل فى اليوم التالى لهذا الإعلان . وسرعان ما مات ، واغتيلت زوجته .

٤ - ٢ لينين وتروتسكى والالتزام .

وعندما أُعلنت نظرية « الواقعية الاشتراكية » فى مؤتمر ١٩٣٤ لجأ جدانوف بطريقة شعائرية إلى سلطة لينين ، ولكن لجوءه كان تشويها ـ فى واقع الأمر ـ لآراء لينين فى الأدب . صحيح أن لينين ـ فيما كتبه

عن « تنظيم الحزب والأدب الحزبي » (١٩٠٥) ــ أنكر على بليخانوف انتقاده لما عدّه بليخانوف من قبيل الدعاية المباشرة في رواية « الأم » لمكسيم جوركي ، ودعا إلى أدب حزبي طبقي بشكل واضح قائلا : « يجب على الأدب أن يكون ترسا ولولبا في آلة اشتراكية ديمقراطية واحدة عظيمة » ؛ وذهب إلى أن الحياد مستحيل في الكتابة ؛ لأن « حرية الكاتب البرجوازي ليست سوى اعتماد مقنع على حقيبة النقود . . . فليسقط الأدباء اللاحزبيون » ؛ وأكّد أن ما يحتاج إليه الحزب هو « أدب متنوع رحب ، متعدد الأشكال ، يرتبط أوثق الارتباط بحركة الطبقة العاملة » . وقد فسّر بعض النقاد المخالفين هذه الآراء بأن المقصود بها الأدب التخيلي كله ، ولكن لينين لم يقصد بهذه الآراء ــ في حقيقة الأمر ــ سوى أدب الحزب بمعناه النظرى ؛ إذ كان يفكر في الكتابات النظرية عندما كتب هذه الملاحظات ، أى في كتابات المفكرين من أمثال تروتسكي وبليخانوف وبارفوس ، وفي ضرورة التحامهم بأهداف الحزب المحددة . وكان ذلك في وقت يحتاج فيه الحزب البلشفى إلى انضباط داخلى صارم ، في مراحله الأولى ، بوصفه تنظيما جماهيريا .

وصحيح أن اهتمامات لينين الأدبية كانت ذات طبيعة محافظة ، تقتصر في مجملها على الإعجاب بالواقعية ، وتنفر من التجارب المستقبلية أو التعبيرية ، وإن أقرت قيمة الفيلم السينمائى بوصفه أهم شكل فنى من الناحية السياسية . ولكن لينين عموما كان متفتح العقل في قضايا الثقافة ؛ فقد عارض الدوجماطية الخالصة للفن البروليتارى في الخطاب الذى وجهه إلى مؤتمر الكتاب البروليتاريين عام ١٩٢٠ ، وأعلن استحالة أى قرار يصدر بمواصفات الثقافة الجديدة . ولم تكن ثقافة البروليتاريا ــ عنده ــ تقوم على رفض الماضى ، بل على المعرفة بالثقافة السابقة ، فألح على ضرورة العناية بكل جوانب الثقافة القيّمة التى خلفتها الرأسمالية . وكتب ــ في « حول الفن والأدب » ــ يقول :

> « لاشك في أن النشاط الأدبى أقل الأنشطة قابلية لطمس الخصائص الإبداعية ، وللمساواة الآلية ، ولسيطرة الأكثرية على الأقلية . وليس من شك في ضرورة إتاحة أكبر مجال لانطلاق الفكر والخيال ، والشكل والمضمون ؛ فهذه كلها أمور أساسية بلا مراء » .

ولقد أكّد ــ في أحد خطاباته إلى جوركى ــ أن الفنان يستطيع أن يفيد الكثير من كل أنواع الفلسفة في مسائل الإبداع الفنى . قد تعارض الفلسفة الصدق الفنى الذى يوصله الفنان ، ولكن المحك هو ما يخلقه الفنان لا ما يفكر فيه . وتكشف مقالات لينين التى كتبها عن تولستوى عن إيمانه بهذا الصدق الفنى ؛ فتولستوى الذى كان يعبر عن اهتمامات البرجوازية الصغيرة الفلاحية لم يكن يفهم التاريخ فهما صحيحا ، ولم يستطع أن يتبين أن المستقبل في صالح البروليتاريا . ولكن عدم فهمه للتاريخ لم يعقه عن إنتاج فن عظيم ، بل إن الأيديولوجيا الطوباوية الساذجة التى تؤطّر قصصه تتضاءل إلى جانب ما في هذه القصص من واقعية آسرة وتصوير صادق ، يكشف كلاهما عن التعارض الكامن بين فن تولستوى ونزعته الأخلاقية المسيحية الرجعية . وذلك التعارض وثيق الصلة ــ كما سنرى ــ باتجاه النقد الماركسى فيما يتصل بقضية الانحياز في الأدب .

ولقد كان ليون تروتسكى (ثانى اثنين من مهندسى الثورة الروسية الكبار) يقف في صف لينين أكثر مما يقف في صف جماعة الثقافة البروليتارية وجمعية كل كتاب البروليتاريا الروس ، ذلك على الرغم من أن بوخارين ولونتشارسكى استغلا كتابات لينين في هجومهما على آراء تروتسكى الثقافية . ولكن كان موقف تروتسكى من الفن غير الماركسى لحقبة ما بعد الثورة يقوم على الجمع المرهف بين الانفتاح على أكثر عناصر هذا الفن ثراءً والنقد الفعّال لنواحى القصور فيه . وقد عبّر عن هذا الموقف في كتابه « الأدب والثورة » ، الذى كتبت مقالاته في وقت كان فيه أغلب المثقفين معادين للثورة ، وفي حاجة إلى من يكبح جماحهم . ولقد أكد تروتسكى ــ مثل لينين ــ الحاجة إلى ثقافة اشتراكية تستوعب أرقى نتاج الفن البرجوازى ، وواجه كراهة المستقبليين الساذجة للتراث بقوله : « نحن الماركسيين نعيش دوما في تراث » . وبقدر إيمانه بأن ميدان الثقافة ليس الميدان الذى يأمر فيه الحزب فيطاع ، فقد رفض التسامح التوفيقى إزاء الأعمال المضادة للثورة ، مؤكداً أن الأمر يقتضى الرقابة الثورية اليقظة و «سياسة مرنة رحبة إزاء الفنون» . وإذا كان لابد للفن الاشتراكى من أن يكون واقعيا فإن ذلك لا يعنى ضيق معنى الواقعية ؛ فالواقعية ليست ثورية أو رجعية في ذاتها ، بل « فلسفة حياة » لا ينبغى حصرها في تقنيات فنية لمدرسة بعينها . و « من العبث الإيمان بجدوى دفع الشعراء ، طوعا أو كرها ، إلى الكتابة عن مداخن المصانع أو الثورة ضد الرأسمالية فحسب » . وبقدر ما كان تروتسكى يؤكد الشكل الفنى بوصفه نتاجا لمضمون اجتماعى ، فقد عزا إليه درجة عالية من الاستقلال ، قائلا : « ينبغى أن نحكم على العمل الفنى بقانونه الخاص في المحل الأول » . ولذلك تقبل تروتسكى كل ما هو قيّم في أعمال المستقبليين ، التى تقوم على تحليل فنىّ مركب ، وأدان في الوقت نفسه انصرافهم العقيم عن المضمون الاجتماعى والأوضاع الاجتماعية للشكل الأدبى . ومن هنا كان كتابه « الأدب والثورة » كتاباً مزعجاً للنقاد غير الماركسيين ، لما فيه من مزج بين ماركسية جذرية مرنة ، ونقد تطبيقى ثاقب . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشير ف . ر . ليفز إلى تروتسكى بوصفه « الماركسى الخطر المتقد الذهن » .

٤ -٣ ماركس وإنجلز والالتزام :

ومن الطبيعى أن تدّعى « الواقعية الاشتراكية » انتسابها إلى ماركس وإنجلز ، ولكن أسلافها الأصلاء حقاً هم النقاد « الديمقراطيون الثوريون » في روسيا إبّان القرن التاسع عشر ، أعنى بلينسكى وتشيرنتشيفسكى ودوبر ليوبوف ؛ فلقد نظر هؤلاء الثلاثة إلى الأدب بوصفه تحليلاً للمجتمع ونقداً له ؛ ونظروا إلى الفنان بوصفه واحداً من رجال التنوير ، ودعوا إلى عدم انغماس الأدب في التقنيات الجمالية المتقنة إلى الدرجة التى تعوقه عن أن يكون أداة للتقدّم الاجتماعى . وكان الفن ــ عندهم ــ يعكس الواقع الاجتماعى ، ويصوّر ملامحه النمطية . ويمكن أن نشعر بتأثير هؤلاء النقاد في كتابات بليخانوف (« بلينسكى الماركسية » كما أسماه تروتسكى) ؛ فلقد عدّل بليخانوف من تأكيد تشيرنتشيفسكى الأبعاد الدعائية للفن ، ورفض

أن يضع الأدب فى خدمة سياسة الحزب ، وميّز بدقة بين الوظيفة الاجتماعية للأدب وآثاره الجمالية ، وألحّ على أن الفن القيّم هو الفن الذى يخدم التاريخ أكثر مما يخدم المتعة العارضة . وآمن بليخانوف ـ شأنه فى ذلك شأن الديمقراطيين الثوريين ـ بأن الأدب « يعكس » الواقع ، على نحو جعله يسلّم بإمكان « ترجمة » لغة الأدب إلى لغة علم الاجتماع ، أى إيجاد « معادل اجتماعى » للحقائق الاجتماعية . وإذا كان الكاتب يحوّل الحقائق الاجتماعية إلى حقائق أدبية فمهمة الناقد هى فك شفرة هذه الحقائق ، أو ترجمتها على نحو يرجعها إلى أصلها فى الواقع . ويتفق بليخانوف مع بلينسكى ـ مثلما يتفق معهما لوكاش ـ فى أن الكاتب يعكس الواقع بأدلّ صورة ممكنة عن طريق خلق « أنماط » . وهذا يعنى أن الشخصيات التى يخلقها الكاتب تعبير عن « فردية تاريخية » وليست مجرد تصوير لجوانب سيكولوجية ذاتية .

هكذا تدين الواقعية الاشتراكية لتراث بلينسكى وبليخانوف بصياغتها مقولة الأدب بوصفه انعكاساً نمطياً للمجتمع . صحيح أن النمطية مفهوم موجود عند ماركس وإنجلز على السواء ، ولكن كليهما لا يستخدم المفهوم ـ فى ملاحظاتها الأدبية ـ مقترنا بأى إلحاح على ضرورة التوجيه السياسى للأعمال الأدبية . ولم يكن أى واحد من الكتاب الذين يؤثرهم ماركس ـ مثل إسخولس وشكسبير وجوته ـ ثوريا تماما ، بل إن ماركس يهاجم ـ فى مقالة باكرة كتبها فى « صحيفة الراين » عن حرية الصحافة ـ النظرات النفعية التى تتعامل مع الأدب بوصفه وسيلة إلى غاية ، لأن :

> « الكاتب لا ينظر إلى عمله بوصفه وسيلة إلى غاية ؛ فعمله غاية فى ذاته . ولو تحولت الكتابة عند الكاتب أو الآخرين إلى مجرد وسيلة لكان معنى ذلك التضحية بوجود الكاتب نفسه لو دعت الحاجة . . . إن الحرية الأولى للصحافة تتمثل فى أنها ليست تجارة » .

ولكن هناك نقطتين يجب توضيحهما فى هذا السياق . أولاهما : أن ماركس كان يتحدث عن الاستغلال التجارى للأدب وليس عن الاستغلال السياسى . وثانيتهما : أن الجزم بأن الصحافة ليست تجارة يمثّل جانباً من مثالية ماركس الشاب ؛ لأنه قد عرف بوضوح بل قال فيما بعد إن الصحافة تجارة حقاً . ولكن فكرة الفن بوصفه غاية فى ذاته تبرز حتى فى عمل ماركس الناضج ؛ فهى موجودة فى « نظريات فائض القيمة » (١٩٠٥ - ١٩١٠) ، حيث يلاحظ ماركس أن « ميلتون أنتج الفردوس المفقود للسبب نفسه الذى أنتجت به دودة القزّ الحرير ؛ أى أنه مارس نشاطاً مرتبطاً بطبيعته » . (وفى «مسودات الحرب الأهلية فى فرنسا » (١٨٧١) يقارن ماركس بين بيع ميلتون قصيدته مقابل خمسة جنيهات والمسئولين عن كومونة باريس الذين أدوا واجباً عاماً دون مكافأة مالية عظيمة) .

ولم يسو ماركس أو إنجلز تسوية فجة بين الجميل استطيقيا والصحيح سياسياً ؛ ذلك على الرغم من أن الميول السياسية تدخلت بشكل طبيعى فى الحكم بالقيمة على الأدب عندهما ؛ فلقد آثر ماركس الكتاب الساخرين من كتاب الواقعية الراديكاليين ، وكان معاديا للرومانتيكية التى عدّها من قبيل الشعر الذى لا يستند إلى واقع سياسى صلب (باستثناء القصائد القصصية التى أنتجتها الرومانتيكية) ، ونفر كل النفور من شاتوبريان ، ونظر إلى الشعر الرومانتيكى الألمانى بوصفه قناعا دينيا يخفى التبذل الزرى للحياة البرجوازية ، بل العلاقات الإقطاعية الألمانية .

وأيا كان الأمر ، فإن اتجاه ماركس وإنجلز إزاء قضية الالتزام يتكشف أفضل ما يتكشف فى خطابين شهيرين ، كتبهما إنجلز إلى كاتبتين للرواية قدمت كلتاهما إليه عملها . يقول إنجلز ـ فى الخطاب الذى كتبه إلى ميناكاوتسكى ، التى أرسلت إليه رواية فاترة ساذجة ـ إنه لا ينفر بالقطع من أى رواية ذات ميل سياسى ، ولكن من الخطأ أن ينحاز المؤلف بشكل مباشر ؛ فالميول السياسية يجب أن تنبع تلقائيا من المواقف الدرامية ؛ فبهذه الطريقة غير المباشرة وحدها يمكن للرواية الثورية أن تؤثر تأثيراً فعالاً فى الوعى البرجوازى لمن يقرؤها :

> « إن الرواية ذات الأساس الاشتراكى تحقق غايتها كاملة . . . لو استطاعت أن تحطّم تفاؤل العالم البرجوازى ، وتغرس الشك فى طابعه الأزلى ، حتى لو لم يقدّم مؤلفها أى حل محدد ، أو ينحز صراحة إلى جانب دون آخر ، وذلك بالوصف اليقظ للعلاقات الحقيقية المتبادلة ، وتعرية الأوهام التقليدية » .

وفى الخطاب الثانى إلى مارجريت هاركنيس عام ١٨٨٨ ، انتقد إنجلز حكايتها البروليتارية عن شوارع لندن (« فتاة من المدينة ») لتصويرها جماهير حى الإيست إند فى لندن على أنها غاية فى الجمود . وعقّب إنجلز على العنوان الفرعى للرواية (قصة واقعية) قائلا :

> « إن الواقعية ـ فيما أرى ـ تتضمن ، إلى جانب صدق التفاصيل ، صدق تقديم شخصيات نمطية فى ظروف نمطية » .

وهاركنيس تتباعد عن النمطية الحقة لأنها تخفق فى أن تعبر فى تصويرها للطبقة العاملة الفعلية عن أى إحساس بالدور التاريخى لهذه الطبقة وإمكان تغييرها ، على نحو جعل روايتها رواية « طبيعية » غير « واقعية » .

ويوضح خطابا إنجلز أن الالتزام السياسى المباشر غير ضرورى فى الفن القصصى (وليس مرفوضاً بالطبع) لأن الكتابة الواقعية الحقة تجسّد القوى المهمة فى الحياة الاجتماعية على نحو درامى ، متجاوزة بذلك الملاحظة الفوتغرافية ، والبلاغة المفروضة للحل السياسى . وذلك هو مفهوم « الانحياز الموضوعى » الذى طوّره النقد الماركسى بعد ذلك ، حيث لم يعد الكاتب فى حاجة إلى أن يحشر آراءه السياسية الخاصة فى عمله ؛ ذلك لأنه ينحاز حقاً عن طريق ما يتكشف به عمله عن قوى حقيقية كامنة ، تؤثر فى موقف من المواقف على نحو موضوعى . والانحياز ـ بهذا المعنى ـ كامن فى الواقع نفسه ، ونابع من منهج معالجة الواقع الاجتماعى ، أكثر من كونه نابعاً من اتجاه ذاتى إزاء هذا الواقع (ولقد أدين هذا « الانحياز الموضوعى » فى ظل الستالينية بوصفه « موضوعية محضة » ، واستبدل به انحياز ذاتى خالص) .

هذا الانحياز الموضوعى هو مهاد الموقف النقدى عند كل من ماركس وإنجلز ؛ فقد نقد كل منهما ـ مستقلا عن الآخر ـ مسرحية شعرية من مسرحيات لاسال ، لافتقارها إلى واقعية شكسبير الغنية ،

تلك التي كانت تحول دون تحوّل الشخصيات إلى مجرد ببغاوات للتاريخ . وأدان كلاهما لاسال في اختياره بطلا غير نمطى بالقياس إلى غاياته . ولقد وجّه ماركس نقداً مشابهاً لأشهر روايات يوجين سو ، وهى « خفايا باريس » ، فى كتابه « العائلة المقدّسة » (١٨٤٥) ، فرأى فى شخصياتها المزدوجة تمثيلاً عاجزاً .

وتكشف حدّة هجوم ماركس على الميلودراما الأخلاقية فى رواية يوجين سو عن جانب آخر حاسم فى معتقداته الجمالية ؛ فالرواية تناقض نفسها ، وتبطن غير ما تعلن ؛ فالبطل الذى يراد له أن يكون جذاباً من الناحية الأخلاقية ، يتكشف — دونما قصد — عن إنسان بلا أخلاق ، يبرر اللا أخلاقية . ومع أن الرواية تظل حبيسة أيديولوجيا البرجوازية الفرنسية ، التى ساعدت على ذيوعها وشرائها ، فإنها تتجاوز حدود هذه الأيديولوجيا البرجوازية — أحياناً — لتوجّه لطمة إلى وجه التحامل البرجوازى . هذا التمييز بين بعدى « الوعى » و « اللا وعى » فى رواية يوجين سو هو تمييز بين « الرسالة » الاجتماعية المباشرة وما تنطوى عليه الرواية حقا (وماركس — هنا — يسبق فرويد فى اكتشاف عقدة خصاء مطمورة تؤثر فى الرواية) . إن هذا التمييز هو الذى مكّن ماركس وإنجلز من الإعجاب بمؤلف رجعى مثل بلزاك ، الذى كان — برغم أهوائه الكاثوليكية ومناصرته الملكية — عميق الشعور بالحركات المهمة فى عصره ، فاندفع بقوة إدراكه الفنى إلى نوع من التعاطف يتعارض مع آرائه السياسية . ولذلك وصفه ماركس — فى « رأس المال » — بأنه كان ذا إدراك عميق للموقف الحقيقى ؛ وقال عنه إنجلز فى خطابه إلى مارجريت هاركنيس :

> « كان تهكمه ألذع ، وسخريته أوجع ، حينما كان يحرك النبلاء من الرجال والنساء الذين أولاهم تعاطفه العميق » .

صحيح أن بلزاك كان يشايع الملكية ، ولكن قصصه تكشف عن إعجاب صادق بألدّ أعدائه السياسيين من الجمهوريين . هذا التمييز بين المقصد الذاتى للعمل الأدبي والمعنى الموضوعى له (أو ما يمكن تسميته « مبدأ التعارض ») هو ما نجد أصداءه تتجاوب فيما كتبه لينين عن تولستوى[٧] ، وفيما كتبه لوكاش عن وولترسكوت .

٤ - ٤ نظرية الانعكاس :

ولا تنفصل قضية الانحياز فى الأدب عن قضية صلة الأعمال الأدبية بالعالم الواقعى ؛ فإن دعوى الواقعية الاشتراكية بأن الأدب يوجّه القرّاء إلى اتجاهات معينة ، دعوى تقوم على افتراض مؤداه أن الأدب « يعكس » حقا (أو يجب أن يعكس على الأقل) ، أو « يمثّل » الواقع الاجتماعى بطريقة مباشرة نوعاً . ومن الطريف أن كلا من ماركس وإنجلز لم يستخدم استعارة « الانعكاس » فيما يرتبط بالأعمال الأدبية[٨] ؛ ذلك على الرغم من حديث ماركس — فى « العائلة المقدّسة » — عن عدم صدق رواية يوجين سو فيما يتصل بتصويرها العصر ، وما وجده إنجلز فى ملحمة هوميروس من إشارات توضح نظم القرابة فى اليونان القديمة . ومع ذلك ، فقد أصبحت « نزعة الانعكاس » اتجاهاً راسخاً فى النقد الماركسى ، بوصفها وسيلة لمقاومة النظريات الشكلية التى تحصر الأدب فى نطاق ضيق منعزل عن التاريخ .

والنظرية التى ترى أن الأدب « يعكس » الواقع نظرية واضحة التهافت ، خصوصاً فى أكثر أشكالها سذاجة ؛ لأنها تشير إلى علاقة سلبية آلية بين الأدب والمجتمع ، كما لو كان العمل الأدبي أشبه بالمرآة الصافية أو الصورة الفوتغرافية ، أى مجرد تسجيل جامد لما يحدث فى الخارج . صحيح أن لينين تحدث عن تولستوى بوصفه « مرآة ثورة ١٩٠٥ » فى روسيا ، ولكن إذا كانت أعمال تولستوى مرآة فإنها لابد أن تكون مرآة وُضعت بزاوية معينة تجاه الواقع ، كما يقول بييرماشرى ، وعلى نحو تغدو معه مرآة مكسورة تعرض صورها فى شكل متجزّىء ، بحيث تكون معبرة فيما لا تعكسه بقدر ما هى معبرة فيما تعكسه . ويعقب برتولت برخت على تشبيه المرآة نفسه — فى « الأورجانون الصغير للمسرح » (١٩٤٨) — بأنه « إذا كان الفن يعكس الحياة فإنه يفعل ذلك بمرايا خاصة » . وإذا كان علينا أن نتحدث عن مرآة تقوم على الاختيار ، ولها انكسارات ضوئية معينة ، وبقع معتمة ، فمن الواضح أن استعارة « الانعكاس » ليس لها سوى فائدة ضئيلة ، ومن الأفضل اطّراحها والعدول عنها إلى استعارة أكثر جدوى .

وعلى أى حال ، فما يمكن أن يكون بديلاً لاستعارة الانعكاس مازال غير واضح إلى الآن . وإذا كانت أكثر الصيغ سذاجة لهذه الاستعارة عقيمة من الناحية النظرية فإن أكثر صيغها إتقانا تظل منطوية على قصور واضح ، كما هو الحال فيما كتبه لوكاش طوال الثلاثينيات والأربعينيات ؛ فلقد تبنى لوكاش — فى هذه الحقبة — نظرية لينين المعرفية عن الانعكاس ؛ تلك النظرية التى تقرر أن كل إدراك للعالم الخارجى يقوم على انعكاس هذا العالم فى الوعى الإنسانى . بكلمات أخرى : تقبل لوكاش تقبلاً كاملاً النظرية التى تذهب إلى أن المفاهيم هى — إلى درجة ما — صورة منعكسة للواقع الخارجى فى ذهن الإنسان . ولكن المعرفة الحقة ليست مسألة انطباعات أولية للحس ، فيما يراها لينين أو لوكاش ، بل هى « انعكاس » للواقع الموضوعى أكثر عمقاً وشمولاً مما هو موجود فى مظهر هذا الواقع . فالمعرفة — بهذا المعنى — إدراك لمقولات تشكل أساس مظاهر الواقع ؛ مقولات تكتشفها النظرية العلمية أو الفن العظيم — فيما يرى لوكاش . ومن الواضح أن هذه الصيغة أرقى صيغ نظرية الانعكاس قيمة ، ولكنى أشك فى أنها تترك أى مجال للانعكاس ؛ ذلك لأنه إذا كان العقل قادراً على النفاذ إلى المقولات الكامنة فى التجربة الآنية فمن الواضح أن الوعى نشاط ، أو ممارسة ، تؤثر فى هذه التجربة فتحوّلها إلى حقيقة ؛ وليس فى ذلك ما يبرر الحديث عن الانعكاس . ومن المؤكد أن لوكاش كان يريد — فى النهاية — الحفاظ على الفكرة القائلة إن الوعى قوة فاعلة . ولذلك نجده — فى كتابه الأخير عن « علم الجمال الماركسى » — ينظر إلى الوعى الفنى بوصفه تدخلاً خلاقاً فى العالم وليس مجرد انعكاس له .

ولقد ذهب تروتسكى إلى أن الخلق الفنى « انحراف وتغيير للواقع وفقاً لقوانين الفن الخاصة » . ولا شك فى أن تروتسكى قد أفاد ، جزئياً ، فى بلورة هذه الصيغة الممتازة من النظرية الشكلية الروسية التى نظرت إلى الفن بوصفه « تغريبا » للتجربة . وأهم من ذلك أن هذه الصيغة تنقض أى فكرة بسيطة عن الفن بوصفه انعكاساً . ويلتقط بيير ماشرى الخيط من تروتسكى ليمضى به خطوة أبعد ،

فيرى أن أثر الفن يكمن أساسا في تشويه الواقع لا في محاكاته ، وأنه إذا كانت الصورة في الفن تستجيب تماما للواقع (كما تفعل المرآة الصافية) فإنها تغدو متطابقة معه ، فلا تصبح صورة على الإطلاق . ومن هنا ، كان أسلوب « الباروك » في الفن هو نموذج كل نشاط فني عند بيير ماشرى ؛ لأن هذا الأسلوب يفترض تزايد قدرة الفنان على المحاكاة بتباعده عن موضوع المحاكاة . ومن ثم ينظر ماشرى إلى الأدب بوصفه حكاية ساخرة parody قوامها المفارقة .

ويمكن للمرء القول إن الأدب لا يرتبط بموضوعه على أساس من علاقة انعكاس متماثلة وحيدة الجانب . إن الموضوع في الفن متكسّر ، متبهت ، لا يُعاد إنتاجه بالطريقة التي تعيد بها المرآة الصافية إنتاج موضوعها ، بل بالطريقة التي يُنتج بها العرضُ المسرحيُ النصَّ الدراميّ ، أو ــ إذا خاطرت بمثال جسور ــ بالطريقة التي تعيد بها العربة إنتاجَ المواد التي بُنِيَتْ منها . وواضح أن العرض المسرحي شيء أكثر من مجرد « انعكاس » للنص الدرامي ؛ فالعرض المسرحي (خصوصاً في مسرح برخت) تحويل للنص إلى نتاج فريد ، تحقق عملية صنعه مطالب بعينها ، مرتبطة بشروط العرض ذاته . وبالمثل ، ليس من المعقول أن نتحدث عن عربة « تعكس » المواد التي دخلت في صنعها ؛ فليس هناك استمرار آلي يصل المواد المصنّعة بالنتاج المنجز للعربة ، بل يتدخل العمل بين المواد والنتاج ليحوّل المواد إلى نتاج . صحيح أن المشابهة بين النتاج الفني والعربة مشابهة غير دقيقة ، فما يتميّز به الفن حقا هو أنه ــ عندما يحوّل مواده إلى نتاج ــ يكشف عن هذه المواد ويتباعد بها في آن واحد . وليس الأمر على هذا النحو في إنتاج السيارة . ولكن المقارنة يمكن أن تظل قائمة ، جزئياً على ما هي عليه ، بوصفها مقارنة تصحّح الفكرة التي ترى في الفن إعادة لإنتاج الواقع بالطريقة التي تعكس بها المرآة صور العالم .

ويردنا التساؤل حول مدى تباعد الفن عن أن يكون مجرد انعكاس للواقع إلى قضية الانحياز . ولقد ذهب لوكاش ــ في « معنى الواقعية المعاصرة » (١٩٥٨) ــ إلى ضرورة أن يقوم الكتاب المحدثون بما هو أكثر من مجرد عكس يأس المجتمع البرجوازي أو سآمة مراحله المتأخرة ؛ إذ لو ظلوا عاكسين فحسب ، ما قدّم فنهم سوى التشوهات التي تطبع الوعي البرجوازي الحديث بطابعها . فانعكاس الشائه في الواقع لا ينتج سوى الشائه في الفن . ولذلك دعا لوكاش الكتاب إلى تجاوز انحطاط جويس وبيكيت . ولم يكن من الضروري ــ عنده ــ أن يمضي الكتاب إلى نهاية طريق الانحياز حيث « الواقعية الاشتراكية » ؛ فحسبهم ــ إن استطاعوا ــ أن يتوسلوا في إبداعهم بما اصطلح عليه النقد السوفيتي باسم « الواقعية النقدية » ؛ أي الفهم الإيجابي النقدي الشامل للمجتمع ؛ ذلك الفهم الذي تميّز به الأدب القصصي العظيم في القرن التاسع عشر ، والذي تميّز به توماس مان من بين المحدثين . صحيح أن هذه « الواقعية النقدية » أدنى من « الواقعية الاشتراكية » ، فيما يذهب لوكاش ، ولكنها خطوة في الطريق على الأقل . وما يطلبه لوكاش من أدب العصر الحديث في القرن العشرين ، إذن ، هو نوع من العودة إلى القرن التاسع عشر ، وذلك لما رآه من حاجة ماسة إلى عودة الكتاب إلى التراث العظيم للواقعية النقدية . ولم يطلب لوكاش من الكتّاب الالتزام المباشر بالاشتراكية ، بل رأى أن عليهم « وضعها في الحسبان دون رفض لها ــ على الأقل » .

ولقد انصب الهجوم على لوكاش ــ بسبب هذا الموقف ــ من جهتين ؛ فمن ناحية انطلق برخت ــ كما سنرى ــ في نقد مفحم مؤداه أن لوكاش يتجاهل تجاهلاً فادحاً أفضل ما في الفن الحديث ، وأنه يقوم بعملية توثين لواقعية القرن التاسع عشر ، ليجعل منها وثناً لا يفارقه القرن العشرون . ومن ناحية ثانية ، هوجم لوكاش من رفاق الحزب الشيوعي بسبب موقفه الفاتر من الواقعية الاشتراكية ؛ فهو لم يمس هذه الواقعية سوى مسّ روتيني عابر ، واتخذ من نتاجها الضحل الموقف نفسه الذي اتخذه من الانحطاط الشكلي ؛ فوضع التراث الإنساني العظيم للواقعية البرجوازية في مقابل جمود أدب الواقعية الاشتراكية من ناحية ، وتدهور أدب الحركة الطليعية في العالم الرأسمالي من ناحية ثانية . ولسنا في حاجة إلى مشاركة الحزب الشيوعي دفاعه عن الواقعية الاشتراكية لنقرّ انتقاده لضعف موقف لوكاش ؛ ذلك الضعف الذي يتجلى في الدعوى الواهية التي تدعو الكتاب إلى وضع الاشتراكية في الحسبان « دون رفض لها ــ على الأقل » . لقد كانت المقابلة التي أقامها لوكاش بين الواقعية النقدية والانحطاط الشكلي مقابلة تضرب بجذورها في حقبة الحرب الباردة ، عندما كان من الضروري أن يعقد العالم الستاليني تحالفا مع « محبي السلام » من مثقفي البرجوازية التقدميين ؛ فكان من الضروري التقليل من أهمية الالتزام الثوري ، وتحويل سياسة العالم الستاليني ــ في هذه الحقبة ــ إلى تقابل مبسط بين « سلام » و « حرب » ، وبين كتاب « تقدميين » إيجابيين يرفضون اليأس ، وكتاب « رجعيين » منحطين يحتضنونه . وبالمثل ، يعكس ما كتبه لوكاش ــ في « الرواية التاريخية » ــ من مدح محبط لكتاب الدرجة الثالثة من المعادين للفاشية سياسة مرحلة الجبهة الشعبية ، بما قامت عليه من معارضة « ديمقراطية » ــ وليست اشتراكية ثورية ــ لقوى الفاشية المتزايدة . وكان لوكاش ينتمي أساساً إلى التراث الإنساني الألماني الكلاسيكي العظيم ، كما يذهب جورج ليختايم ؛ وهذا ما جعله ينظر إلى الماركسية بوصفها امتداداً لهذا التراث ، وعلى نحو تجاوبت معه الماركسية والنزعة البرجوازية الإنسانية في ذهنه ، فتشكل من تجاوبها مهاد فكرى لجبهة مستنيرة متآزرة ، واجهت التراث اللا عقلي الألماني الذى بلغ ذروته في الفاشية .

٤ - ٥ الالتزام الأدبي والماركسية الإنجليزية :

ولقد نوقشت قضية « الأدب الملتزم » في النقد الماركسي الإنجليزي بدرجة أقل من الدقة . وكانت قضية الالتزام حية في هذا النقد في الثلاثينيات من هذا القرن ، ولكن القضية استعصت على الحل بسبب الخلط الفكري الذي وقع فيه هذا النقد . ويكمن هذا الخلط ــ كما لاحظ ريموند وليامز ــ في أن أغلب النقد الماركسي الإنجليزي سلّم تسليما تلقائياً بنظرة آلية ترى في الفن رد فعل سلبي منعكس للأساس الاقتصادي ، في الوقت نفسه الذي آمن فيه هذا النقد بالنظرة الرومانتيكية التي ترى في الفن إسقاطاً لعالم مثالي ، ودفعاً بالبشر إلى قيم جديدة . وذلك تناقض يظهر واضحاً في كتابات كريستوفر كودويل ، الذي نظر إلى الشعر بوصفه نشاطاً وظيفياً ، بمعنى أنه نشاطٌ

يكيّف غرائز البشر الثابتة لصالح غايات اجتماعية ضرورية عن طريق تحويل المشاعر البشرية . والأغاني التي تصاحب الحصاد مثال ساذج على هذا التكييف ، حيث « تُسخّر الغرائز لتلبية حاجات الحصاد بواسطة آلية أو ميكانزم اجتماعي » هو الفن . وليس من الصعب أن نرى الصلة الوثيقة بين هذه النظرة الوصفية الساذجة إلى الفن ونظرة جدانوف ؛ ذلك لأنه إذا كان يمكن للشعر أن يساعد في الحصاد فيمكن له أن يحفز العمال على إنتاج الصلب . ولكن كودويل يوحد بين هذه النظرة وصيغة من الصيغ المثالية الرومانتيكية أكثر قرباً إلى شيلي منها إلى ستالين ، خصوصاً حين يذهب إلى « أن الفن أشبه بمصباح سحرى يسقط نفوسنا الحقة على الكون ، ويعدنا بأننا نستطيع تغيير الكون حسب رغبتنا ، أى تغييره بمقياس حاجتنا » . هذا التحول من الغريزة إلى الرغبة أمر شائق حقاً ، يغدو معه الفن عاملاً مساعداً يعين الإنسان على أن يكيّف الطبيعة مع نفسه ، بدل أن يكيف نفسه معها . ويشبه هذا الخليط من الأفكار البرجماتية والرومانتيكية عن الفن ــ في بعض جوانبه ــ « الرومانتيكية الثورية » الروسية ؛ إذ يلتقى كلاهما حول إضافة الصورة المثالية لما يمكن أن يوجّه إلى التصوير المخلص الذى يلحّ على ما هو موجود حقاً ، في سبيل حث البشر على تحقيق إنجازات أرقى . ولكن الخلط يتضاعف عند كودويل بفعل التأثير القوى للرومانتيكية الإنجليزية ، التي رأت في الفن تجسيداً لعالم من القيم المثالية . ويحاول كودويل أن يوفق بين النقيضين في الفصل الأخير من كتابه « الوهم والواقع » ، داعياً الشعراء « المتعاطفين » ــ أمثال أودن وسبندر ــ إلى نبذ ميراثهم البرجوازى ؛ وبذل أنفسهم في سبيل الالتزام بثقافة البروليتاريا الثورية . والمفارقة الساخرة ــ في الموقف ــ أن فكرة الشعر الذى يسقط « حلم » الإمكان المثالي هي نفسها فكرة من أفكار الميراث البرجوازى . وينتهى الأمر بعجز كودويل عن الانفلات من تناقضه الفكرى ، وما يترتب على ذلك من عجزه عن اكتشاف نظرية جدلية في علاقة الفن بالواقع ، فظل الشعر ــ عنده ــ توجيها فعالاً للطاقات الاجتماعية ، وحلماً طوباويا في الوقت نفسه .

وكان النقاد الإنجليز الآخرون ممن آمنوا بالماركسية في الثلاثينيات والأربعينيات عاجزين ــ مثل كودويل ــ عن تحديد العلاقة بين الفن والواقع . وقد أثّر جهد كودويل في واحد من أقوم النقاد الماركسيين لهذه المرحلة ، وهو جورج طومسون في دراسته عن « إسخولس وأثينا » (١٩٤١) . ولكن دراسة طومسون الرائدة عن الكيفية التي تجسّد بها الدراما اليونانية الأشكال الاقتصادية والسياسية المتغيرة للمجتمع اليوناني أكثر إثارة للإعجاب من أطروحته التي تأثر فيها خطى كودويل ، والتي انطوت على التسليم بأن مهمة الفنان هي جمع مخزون الطاقة الاجتماعية ، ليخلق منها وهماً متحرراً ، يدفع البشر إلى عدم تقبل العالم على علاته . أما أليك وست فقد نظر إلى الفن ــ في كتابه « الأزمة والنقد » (١٩٣٧) ــ بوصفه طريقة في تنظيم « الطاقة البشرية » ، وحدّد قيمة الأدب بتجسيده الطاقات الإنتاجية للمجتمع ، وعلى نحو لا يقبل معه الكاتب العالم على علاته ، بل يعيد خلق هذا العالم ، كاشفاً عن طبيعته الحقة بوصفه نتاجاً مبنياً . ويوقظ الكاتب في القراء طاقات مماثلة عندما يوصل إليهم الإحساس بالطاقة المنتجة ، وليس مجرد إشباع رغباتهم الاستهلاكية . ولكن هذا الطرح للقضية يظل طرحاً غامضاً غير محدد ، برغم ما فيه من خيال ، فضلاً عن أن الانزلاق إلى مصطلح « الطاقة » غير الماركسي لا يساعد على مواجهة القضية[٩] .

ولا شك في أن السؤال الشهير الذى يطرحه بعض النقد الماركسي على الأعمال الأدبية ليحدّد قيمتها ، أعنى السؤال عن صحة الاتجاه السياسي لهذه الأعمال ، وما يتصل بهذه الصحة من تعزيز قضية البروليتاريا ، إنما هو سؤال يفضى إلى إهمال أسئلة أخرى عن العمل الأدبي من حيث هو بناء جمالي . وتبدو خطورة الأولوية التي يحتلها هذا السؤال بالقياس إلى الأسئلة الجمالية في كتاب لوكاش « الرواية التاريخية » ، خصوصاً حين يقول لوكاش :

> « ليس المهم أن يكون سكوت أو مانزونى أرقى جمالياً من هينرخ مان مثلاً ؛ فليست هذه هي النقطة الأساسية ، بل المهم أن سكوت ومانزونى وبوشكين وتولستوى كانوا قادرين على الإدراك العميق للحياة الشعبية وتصويرها في أسلوب أصيل إنساني وتاريخي بصورة ملموسة ، أكثر من الكتاب البارزين في عصرنا » .

ترى ماذا تعنى عبارة « أرقى جمالياً » سوى دلالة من قبيل : « أكثر عمقاً وأصالة وإنسانية وتاريخية بصورة ملموسة » ؟! (ولنغض الطرف عن الغموض اللافت لكل هذه المصطلحات) . إن لوكاش ــ شأنه شأن كثير من نقاد الماركسية ــ يستسلم لاواعياً إلى إحدى الأفكار البرجوازية عن « الجمالي » بوصفه مجرد أمر ثانوى الأهمية ، لا يتجاوز الأسلوب والتقنية .

ولكن لابد لى من الاحتراز فيما أشير إليه بتهافت السؤال عن تقدمية العمل الأدبي من الناحية السياسية بوصفه أساساً للنقد الماركسي ؛ فما أقصد إليه بهذا التهافت لا يعنى رفض الأدب المنحاز أو التقليل من شأنه . إن المستقبليين الروس ، والتشيكيين الذين رحلوا إلى المصانع والمزارع الجماعية (مستهلين جرائد الحائط ، منشئين حجرات القراءة ، مقدمين عروض رحلاتهم بواسطة الراديو والفيلم ، مراسلين جرائد موسكو) ، والتجريبيين المسرحيين من أمثال مييرهولد وإروين بسكاتور وبرتولت برخت ، ومئات من جماعات التهييج التي نظرت إلى المسرح بوصفه تدخلاً مباشراً في صراع الطبقة ــ كل هؤلاء قد قدّموا إنجازات باقية . هذه الإنجازات تظل بمثابة نقض حيّ للفرضية المتحذلقة في النقد البرجوازى ، تلك التي ترى أن الفن شيء والدعاية شيء آخر . يضاف إلى ذلك ، أن كل فن عظيم هو فن تقدمي بالمعنى المحدد الذى يؤكد أن كل فن يقطع ما بينه وبين التطورات المهمة من حوله ، ويعرى من الحس التاريخي ، إنما هو فن ينحدر إلى مرتبة ثانوية . وما نحتاج إلى تأكيده هو « مبدأ التعارض » عند ماركس وإنجلز ؛ أعنى أن الآراء السياسية للمؤلف قد تتجه اتجاهاً معارضاً لما يتكشف عنه عمله موضوعياً . ويجب أن نؤكد ــ بالمثل ــ أن السؤال عن ضرورة وجود فن « تقدمي » إنما هو سؤال تاريخي ، لا توجد له إجابة جامدة واحدة صالحة لكل زمان ومكان ؛ فإن هناك حقباً ومجتمعات لا يكون فيها الالتزام السياسي الواعي « التقدمي » شرطاً ضرورياً لإنتاج فن عظيم . وهناك حقب أخرى ــ كحقبة الفاشية ــ لا يمكن للفنان أن يعيش فيها أو يبدع ، دون أن يكون ملتزماً التزاماً واضحاً . في مثل هذه الحقب ، يوازى الانحياز

السياسى الواعى القدرة على إنتاج فن مهم تلقائياً . ولا تقتصر هذه الحقب على الفاشية فحسب ؛ فهناك مراحل أقل حدة ، ينحدر فيها الفن فى المجتمع البرجوازى إلى مرتبة ثانوية ، ويغدو تافهاً عاجزاً ؛ لأن الأيديولوجيا العقيمة التى ينبع منها ــ والتى لا تمدّه بما هو مثمر ــ قد فقدت قدرتها على الإتيان بأى شىء . فى مثل هذه المراحل ، تصبح الحاجة ملحة مرةً أخرى إلى فن ثورى واضح . وتلك قضية لابد من معالجتها معالجة جادة ، سواء كنا نعيش هذه المرحلة أو لا نعيشها .

٥ - الفنان منتج :

٥ - ١ الفن إنتاج .

تحدثت حتى الآن عن الشكل والسياسة والأيديولوجيا والوعى ، ولكنى لم أتحدث عن حقيقة بسيطة واضحة يعرفها كل إنسان ، ناهيك عن الماركسىّ . إن الأدب يمكن أن يكون مهارة أو نتاجاً لوعى اجتماعى ، أو عالماً من الرؤية ، ولكنه صناعة أيضاً ؛ ذلك لأن الكتاب ليس مجرد بنية لمعنى بل هو ــ فضلاً عن ذلك ــ سلعة ينتجها ناشرون ويبيعونها فى الأسواق لتحقق ربحاً . وليس المسرح مجموعة من النصوص الأدبية فحسب ، بل هو ــ فضلاً عن ذلك ــ عمل رأسمالى ، يعمل فيه أناس (مؤلفون ومخرجون وممثلون وعمال مسرح) لإنتاج سلعة مربحة يستهلكها المشاهد . وليس النقاد مجرد محللى نصوص ؛ فهم أكاديميون (عادة) تستأجرهم سلطة لإعداد الطلاب الإعداد الأيديولوجى اللازم لأداء وظائف داخل المجتمع الرأسمالى . وليس المؤلفون مجرد نقلة للأبنية العقلية المجاوزة للفرد فحسب ؛ فهم عاملون تستأجرهم دور النشر لإنتاج سلعة رائجة فى السوق . ولقد قال ماركس ــ فى « نظريات فائض القيمة » ــ « ليس الكاتب عاملاً بقدر ما ينتج فحسب ، بل بقدر ما يمكّن الناشر من الربح ، ويعمل مقابل أجر » .

ويحسن بنا أن نتذكر ذلك كله ؛ فالفن قد يكون أرقى ما يتوسط المنتجات الاجتماعية من حيث علاقته بالأساس الاقتصادى ، فيما لاحظ إنجلز ، ولكنه جزء من ذلك الأساس الاقتصادى من منظور مغاير ؛ فهو نوع من الممارسة الاقتصادية ، ونمط من أنماط إنتاج السلعة . ومن السهل جداً أن ينسى النقاد هذه الحقيقة ، بما فيهم نقاد الماركسية ؛ ذلك لأن الأدب يتعامل مع الوعى الاجتماعى ، ويغرينا ــ نحن الدارسين ــ بأن نقنع بالعمل داخل هذا المجال فحسب . والنقاد الذين أعرض لهم ــ فى هذا القسم ــ هم أولئك الذين أدركوا أن الفن شكل من أشكال الإنتاج الاجتماعى . وهم لم يدركوا هذه الحقيقة بوصفها حقيقة خارجية ، تقع خارج الأدب ، حيث مجال علم اجتماع الأدب ، بل بوصفها حقيقة تحدّد طبيعة الفن نفسه إلى أبعد حد . إن هؤلاء النقاد ــ وبخاصة ولتر بنيامين وبرتولت برخت ــ ينظرون إلى الفن ، ابتداءً ، بوصفه ممارسة اجتماعية وليس موضوعاً نحلله تحليلاً أكاديمياً . صحيح أننا يمكن أن ننظر إلى الأدب بوصفه نصاً ، ولكننا يمكن أن ننظر إليه ــ فى الوقت نفسه ــ بوصفه نشاطاً اجتماعياً ، أى بوصفه شكلاً من أشكال الإنتاج الاجتماعى والاقتصادى ، يوجد جنباً إلى جنب مع بقية أشكال هذا الإنتاج ، وفى علاقة متبادلة معه .

٥ - ٢ ولتر بنيامين .

ويركز المنهج الذى اتخذه الناقد الألمانى ولتر بنيامين على معالجة هذا الجانب[١٠] ، حيث يلاحظ ــ فى مقاله الرائد « المؤلف منتج » (١٩٣٤) ــ أن النقد الماركسى اعتاد أن يطرح السؤال الخاص بموضع العمل الأدبى بالقياس إلى علاقات الإنتاج فى عصره ، بدل أن يطرح السؤال عن موضع العمل الأدبى داخل علاقات الإنتاج فى عصره . وما يقصد إليه بنيامين من طرح هذا السؤال البديل هو أن الفن يعتمد على تقنيات معينة من الإنتاج ، شأنه فى ذلك شأن غيره من أشكال الإنتاج ؛ أى يعتمد على أنماط معينة فى الرسم والنشر والعرض المسرحى .. الخ . هذه الأنماط جزء من القوى الإنتاجية للفن ، وجانب من مرحلة من مراحل تطور الإنتاج الفنى ، تتضمن جماعاً من العلاقات الاجتماعية بين الفنان المنتج والمتلقى المستهلك . ولقد أشرت من قبل إلى أن الماركسية ترى أن كل مرحلة من مراحل تطور أنماط الإنتاج تنطوى على علاقات اجتماعية معينة للإنتاج ، وأن كل مرحلة تختمر بالثورة عندما تتعارض قوى الإنتاج مع علاقاته ، وعلى نحو لابد أن يدمّر معه تطور قوى الإنتاج الرأسمالى العلاقات الاجتماعية الإقطاعية التى تعوق حركته ، او تدمر الاشتراكية العلاقات الاجتماعية للرأسمالية ، عندما تعوق الأخيرة التطور المتكامل لثروة المجتمع وتوزيعها العادل .

وتتمثل أصالة بنيامين فى تطبيق هذه النظرية على الفن نفسه ، وعلى نحو يغدو معه الفنان الثورىّ مطالباً بإعادة النظر فى قوى الإنتاج الفنى المتاحة ، فلا يتقبلها تقبلاً سلبياً ، بل يطوّر منها ويثوّرها ، عاملاً على خلق علاقات اجتماعية جديدة بينه وبين المتلقى ، وبطريقة تزيح العائق الذى يقصر قوى الفن على ملكية خاصة لأقلية تحتكره ، لتصبح ملكية الفن ملكية عامة متاحة للجميع . ولا شك فى أن السينما والراديو والتصوير الفوتغرافى والتسجيلات الموسيقية توسع إلى أقصى درجة من نطاق ملكية قوى الفن . ومهمة الفن الثورى هى تطوير هذه الوسائل الجديدة للاتصال ، وبالقدر نفسه تغيير الأنماط الأقدم للإنتاج الفنى . وليس ذلك من قبيل دفع رسالة ثورية عبر وسائل اتصال موجودة ، بل هو أمر تثوير وسائل الاتصال نفسها . إن بنيامين ينظر إلى الصحيفة ، مثلاً ، بوصفها وسيلة تلغى الانفصال التقليدى بين الأنواع الأدبية ، وتزيح الحاجز الذى يفصل بين الكاتب والشاعر ، وبين الباحث والمعلّق ، بل بين المؤلف والقارىء (ما ظل قارىء الصحيفة على استعداد دائم لأن يصبح كاتباً) . وبالمثل ، فإن الاسطوانات والتسجيلات الموسيقية تتجاوز الشكل المعروف لقاعة « الكونسير » ، وتجعل منه شكلاً عتيقاً . أما السينما والتصوير الفوتغرافى فيغيرّ كلاهما تغييراً جذرياً من أشكال الإدراك التقليدية ، ومن ثم التقنيات والعلاقات التقليدية للإنتاج الفنى . ومن الضرورى ــ والأمر كذلك ــ ألا ينشغل الفنان الثورى بموضوع فنه فحسب ، بل بوسائل إنتاجه بالقدر نفسه ؛ فالالتزام ليس مجرد تقديم آراء صحيحة سياسياً فى الفن ، بل يرتبط بالكيفية التى يعيد بها الفنان بناء الأشكال الفنية المتاحة ، وعلى نحو يغدو معه كل من المؤلفين والقراء والمشاهدين مشاركين فى هذا الالتزام[١١] .

ويعود بنيامين إلى هذا الموضوع مرةً أخرى ، فى مقاله عن « العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الصناعى » (١٩٣٣) ، فيذهب إلى أن

الأعمال التراثية في الفن كانت تحيط بها « هالة » من التفرد والتميز والتباعد والديمومة . ولكن الاستنساخ الآلي للرسم ، مثلاً ، قضى على هذا التفرد ، وأحل محل اللوحة الفريدة نسخاً شعبية ، فحطم بذلك من هالة الفن المتوحد المغترب ، وأتاح للمشاهد أن يرى اللوحة حيث يشاء وحين يشاء . وإذا كان « البورتريه » يحافظ على تباعده عن الموضوع فإن صور آلة التصوير تنفذ إلى الموضوع ، وتقارب بينه وبين المشاهد إنسانياً ومكانياً إلى أبعد حد ، فتقضي على أي سحر غامض ينطوي عليه الموضوع . يضاف إلى ذلك أن الفيلم في آلة التصوير يجعل الناس جميعاً خبراء . ما ظلوا قادرين على التقاط الصور الفوتغرافية ؛ فتنهدم الشعيرة التقليدية لما سمي « الفن الراقي » . وإذا كان الرسم التقليدي يتيح لنا التأمل الهادىء بسكونه فإن الفيلم السينمائي يغيّر دوما من إدراكاتنا ، ويعرضنا إلى صدمات لا يتوقف تأثيرها ، صدمات لا تنفصل عن حياة المدنيّة الحديثة التي نعيش فيها ، والتي تتميز بتصادم الإحساسات المتقطعة المتجزئة . وإذا كان ناقد تقليدي مثل لوكاش ينظر إلى هذا التميز بوصفه علامة محزنة على تجزؤ التكامل الإنساني ، في ظل الرأسمالية ، فإن بنيامين يكتشف في هذا التميز إمكانات إيجابية ، ويرى فيه مهاداً لأشكال فنية تقدمية ؛ فمشاهدة فيلم ، والسير في زحمة مدينة ، والعمل على آلة ــ كلها تجارب صادمة ، تجرد الموضوعات من هالتها . وتقنية « المونتاج » هي المعادل الفني لذلك كله ؛ فالمونتاج (أي الوصل بين العناصر غير المتشابهة لإحداث صدمة في وعي المشاهد) هو المبدأ الأساسي للإنتاج الفني في عصر التكنولوجيا ، فيما يرى بنيامين[١٢] .

٥ - ٣ برتولت برخت والمسرح الملحمي :

ولقد كان بنيامين صديقاً حمياً لبرتولت برخت وأول نصيرله ، بل إن التوافق الفكري الذي جمع بين الاثنين أشبه بفصل من أمتع فصول تاريخ النقد الأدبي الماركسي . لقد رأى بنيامين في مسرح برخت التجريبي (المسرح الملحمي) نموذجاً لما يمكن أن يصل إليه الفنان من قدرة على التغيير في المحتوى السياسي للفن وأدوات إنتاجه في آن واحد . وآية ذلك أن برخت « نجح في تغيير العلاقات الوظيفية بين خشبة المسرح والمتلقي ، وبين النص والمنتج ، وبين المنتج والممثل » . وإذا كان برخت قد حطم المسرح الطبيعي التقليدي تحطيماً خلق معه نوعاً جديداً من الدراما ، فقد كان هذا النوع بمثابة نقد للدعاوى الأيديولوجية للمسرح البرجوازي ؛ نقد يتلخص في عبارة برخت الشهيرة عن « فعل التغريب » . لقد أكد برخت أن المسرح البرجوازي يقوم على « الإيهام » والتسليم بأن العرض المسرحي يعيد إنتاج العالم على نحو مباشر ، هادفاً من وراء ذلك إلى حثّ المتلقي على التعاطف مع العرض بخَدَر الإيهام ، وتقبل العرض نفسه بوصفه شيئاً حقيقياً يفتن المشاعر ، وبطريقة يتحول معها المتلقي إلى مستهلك سلبي لموضوع فني يستهلكه بوصفه حقيقة ثابتة ، دون أن تثير المسرحية هذا المتلقي أو تدفعه إلى التفكير في الكيفية التي تقدم بها المسرحية شخصياتها وأحداثها ، أو الكيفية التي يختلف هو بها عما تقدمه المسرحية . ولأن الإيهام الدرامي كل تام من حيث الظاهر ، في هذا المسرح البرجوازي ، ولأنه يخفي حقيقة كونه مصنوعاً ، فإنه يمنع المتلقي من التفكير النقدي في كل من أسلوب التقديم والأحداث المقدمة .

ويذهب برخت إلى أن النظرية الجمالية التي يقوم عليها هذا النوع من المسرح تعكس عقيدة أيديولوجية ، مؤداها أن العالم معطى ثابت لا يمكن تغييره ، وأن وظيفة المسرح هي تقديم تسلية تخدّر أولئك الذين يقعون في شراك هذه النظرية . ويواجه برخت هذه النظرية الجمالية بنظرية مضادة ، مؤداها أن الواقع عملية من التغير المتقطع يصنعها البشر ، وأن المسرح ليست مهمته أن يعكس واقعاً ثابتاً بل واقعاً متحركاً ، تظهر فيه الشخصيات والأحداث بوصفها إنتاجاً لزمنها الخاص ، على نحو يباعد بيننا وبينها ، ويبرز اختلافها عنا واختلافنا عنها ، وبطريقة تغدو معها المسرحية نفسها نموذجاً لعملية الإنتاج هذه ، أي تغدو انعكاساً « في » الواقع الاجتماعي وليست انعكاساً « عن » هذا الواقع . وبدل أن تُعرض المسرحية بوصفها وحدة مصمتة ، وبطريقة توحي بأن الحدث فيها قد تحدد من الخارج ، تُعرض المسرحية بوصفها كياناً متقطعاً ، يقوم على تعارض داخلي ، يشجّع المتفرج على تكوين « رؤية مركبة » ؛ رؤية تنبهه إلى الإمكانات المتعددة المتصارعة في أي موقف من المواقف . وبدل أن يتقمص الممثلون أدوارهم يتدربون على التباعد عنها ، كي يشعر بهم المتفرج بوصفهم ممثلين على خشبة مسرح وليسوا شخصيات من شخصيات الحياة اليومية ؛ فهم يعرضون هذه الشخصيات التي يمثلونها (ويعرضون أنفسهم في عرضهم لها) دون أن يتقمصوها ، وعلى نحو لا يؤدون معه دوراً بل يتمثلون بدور ، كما لو كانوا يدللون بهذا الدور على شيء أو فكرة ، أو يتأملون فيه تأملاً نقدياً يحاولون إيصاله من خلال العرض . وبقدر ما يتوسل الممثل ــ في هذا النوع من العرض ــ بمجموعة من الإيماءات التي تشي بالعلاقات الاجتماعية للشخصية ، وبالأوضاع الاجتماعية التي تجعله ــ بما هو ممثل ــ يسلك على هذا النحو دون ذاك فوق خشبة المسرح ، فإنه لا يدعي ــ عند نطقه بكلمات الدور ــ عدم معرفته بما سوف يحدث ، بل يبدي هذه المعرفة ، لأنه يؤمن بحكمة برخت القائلة : « المهم هو ما يصبح مهماً » .

أما المسرحية نفسها فإنها لا تتشكل بوصفها وحدة عضوية ، تشد المتلقي بما يشبه التنويم المغناطيسي من البداية إلى النهاية . إنها على الضد من ذلك ، متباينة في شكلها ، لا تنساب بطريقة آلية ، وتنطوي على تدخلات ، وتتجمع مشاهدها بطرائق تعطل التوقعات العرفية ، لتدفع المتلقي إلى التأمل النقدي في العلاقات الجدلية بين الأحداث . ويتقطع انتظام الوحدة العضوية في المسرحية البرختية باستخدام وسائل فنية مختلفة ، منها الفيلم السينمائي ، والبرجكتورات الخلفية ، والأغنية ، والرقص ، دون أن تمتزج هذه الأشكال امتزاجاً سلساً ، بل تقطع الحدث بدل أن تساعد على اكتماله المحكم . وبذلك كله ، يدفع الكاتب المسرحي المتلقي دفعاً إلى لون من الخبرة المركبة بالأوجه المتعددة من الأنماط المتصارعة في العرض ، وعلى نحو يفضي معه « فعل التغريب » إلى الاغتراب بهذا المتلقي عن العرض ، ليمنعه من أن يتحد بالمسرحية الاتحاد الوجداني الذي يشل قوى الحكم النقدي عنده . إن فعل التغريب قرين عرض تجربة غير مألوفة في ضوء غير مألوف ، على نحو يدفع المتلقي إلى اختبار الاتجاهات وأنواع السلوك التي كان يسلم بها سلفاً ؛ فهو نقيض فعل الإيهام في المسرح البرجوازي ، ذلك المسرح الذي يقوم على تطبيع أشد الحوادث

غرابة ، وتهيئة المشاهد لاستهلاك الغريب وغير المألوف استهلاكاً مجدداً . ومادام المشاهد فى المسرح البرختى يغدو مؤهلاً لإصدار الأحكام على العرض والأحداث التى يجسّدها هذا العرض ، فإن هذا المشاهد يغدو خبيراً مشاركاً فى ممارسة ذات نهاية مفتوحة ، بعد أن كان مجرد مستهلك لموضوع اكتمل انجازه بعيداً عنه . ولذلك ، فإن نص المسرحية نفسه يظل نصاً مؤقتاً دائماً . قد يعيد برخت كتابة هذا النص نتيجة استجابات المشاهدين ، أو يشجّع الآخرين (وقد فعل) على المشاركة فى إعادة الكتابة ، ولكن على نحو تغدو معه المسرحية بمثابة تجربة يتم اختبار فرضياتها القبلية باسترجاع آثار العرض ؛ فهى تجربة لا تكتمل بذاتها بل بإدراك المشاهد لها . أما دار العرض المسرحى فتغدو داراً لا محل فيها للأوهام ، أقرب إلى المجمع الذى يضم المعمل والسيرك وقاعة الموسيقى وساحة الألعاب الرياضية وقاعة المناظرات ؛ فهى دار مسرح « علمى » يوافق عصر العلم . ومع ذلك كله ، يؤكد برخت كل التأكيد حاجة المتلقى إلى الاستمتاع ، وضرورة أن يستجيب المشاهد للعرض استجابة « حسية مرحة » (بل يود لو دخّن المشاهدون ، لو ساعدهم التدخين على وضع الاسترخاء المتأمل) . وإذا كان على المشاهد « أن يفكّر فى الحدث » ، وأن يرفض التقبل السلبى له ، فإن ذلك لا يعنى نبذ الاستجابة الانفعالية (« فالمرء يفكّر وهو يشعر ، ويشعر وهو يفكّر ») .

٥ - ٤ الشكل والإنتاج :

يقدم مسرح برخت ، إذن ، مثالا عمليا على نظرية بنيامين عن الفن الثورى الذى يغير أنماط إنتاج الفن بدل أن يقنع بما هو متاح منها . والحق أن هذه النظرية ليست من ابتكار بنيامين تماما ؛ فلقد تأثر فيها بأفكار المستقبليين والتشييديين الروس ، كما تأثر ببعض أفكار الدادية والسريالية فيما يتعلق بوسائل الاتصال الفنى . ولكن النظرية تطور راق متميز رغم ذلك . ويهمنى - فى هذا المقام - أن أناقش مناقشة موجزة ثلاثة من الجوانب المترابطة للنظرية . يتمثل أولها فى المعنى الجديد الذى تطرحه النظرية للشكل ، ويتصل ثانيها بالتحديد الجديد الذى تتضمنه النظرية لمفهوم المؤلف ، ويتصل آخرها بما قامت به النظرية من إعادة تحديد النتاج الفنى نفسه .

إن الشكل الفنى الذى ظل منطقة يحوطها علم الجمال بالرعاية لوقت طويل ، قد أصبح ينطوى على بعد جديد فى أعمال برخت وكتابات بنيامين . لقد أوضحت أن الشكل الفنى يجسد أنماط الإدراك الأيديولوجى ، ولكن هذا الشكل قد أصبح يجسد وضعا معينا من العلاقات الإنتاجية بين الفنانين والمتلقين[١٣] . صحيح أن أنماط الإنتاج الفنى المتاحة فى المجتمع (كإمكان أن يطبع المجتمع آلاف النسخ من النصوص ، أو يقتصر الأمر على مجرد مخطوطات تتداولها الأيدى فى دائرة محدودة) عامل حاسم فى تحديد العلاقات الاجتماعية بين « المنتجين » و « المستهلكين » . ولكن هذه الأنماط عامل لا يقل حسما فى تحديد شكل العمل الأدبى نفسه ؛ فالعمل الذى يباع فى السوق للآلاف المجهولة يختلف اختلافا بينا فى شكله عن العمل الذى يتم إنتاجه داخل نظام تعامل محدود ؛ تماما مثلما تختلف المسرحية المعدة للمسرح الشعبى فى أعرافها الشكلية عن تلك التى تنتج لمسرح خاص (تجريبى) محدود الكراسى . ولذلك ، فإن علاقات الإنتاج الفنى هى علاقات داخلية فى الفن نفسه ؛ بمعنى أنها تسهم داخليا فى تشكيل العمل الفنى . يضاف إلى ذلك ، أنه إذا كان تغير التكنولوجيا الفنية يفضى إلى تغير العلاقة التى تصل بين الفنان والمتلقى ، فإن ذلك التغير يفضى إلى تغيير العلاقة بين الفنان وغيره من الفنانين . إننا نفكر تلقائيا فى العمل الفنى بوصفه نتاج مؤلف فرد متباعد عن الآخرين . ومن المؤكد أن هذا التفكير يرتبط بالكيفية التى يتم بها إنتاج أغلب الأعمال الفنية . ولكن وسائل الاتصال الحديثة ، أو الوسائل التقليدية المحولة ، تتيح إمكانات نضرة جديدة فى مجال التعاون بين الفنانين . ولم يكن إروين بسكاتور (المخرج المسرحى التجريبى ، الذى تعلم منه برخت الكثير) ليتردد فى الاستعانة بهيئة كاملة من المسرحيين لتعمل معه فى المسرحية ، بل بفريق من المؤرخين والاقتصاديين وعلماء الجمال لمراجعة العمل .

ولا ينفصل التحديد الجديد الذى تطرحه النظرية للمؤلف عن هذا السياق . إن المؤلف منتج أساسا ، ويماثل - من حيث كونه منتجا - أى صانع آخر فى عمليات الإنتاج الاجتماعى . ولذلك ، يعارض كل من بنيامين وبرخت المفهوم الرومانتيكى الذى يرى فى المؤلف خالقا ، أو كائنا علويا يستحضر مخلوقاته بطرائق خفية من العدم ؛ فمثل هذا المفهوم المرتبط بالإلهام الفردى يعنى استحالة التفكير فى الفنان بوصفه صانعا : له جذوره المرتبطة بتاريخ محدد ، ويمارس عمله بأدوات خاصة متاحة له . ولقد كان ماركس وإنجلز على وعى بخطر هذا المفهوم الصوفى فى الفن فى نقدهما رواية (يوجين سو) ، فذهبا إلى أن فصل العمل الفنى عن صاحبه « من حيث هو ذات تاريخية حية » إنما هو « تشجيع لقوة إعجاز تنطلق بها الكتابة » ، على نحو يفضى إلى تجريد الفن من تاريخيته ، ويحول العمل الأدبى إلى معجزة غريبة بلا دافع محدد .

ويتصدى بيير ما شرى - بدوره - لمفهوم الفنان الخالق ؛ فالمؤلف - عنده - منتج فى المحل الأول ، يعمل فى مواد معينة ، هى الأشكال والقيم والأساطير والرموز والأيديولوجيات ، ليستخرج منها نتاجا جديدا . ولكن المؤلف لا يصنع المواد التى يعمل فيها ، بل تأتى إليه هذه المواد مصنّعة سلفا ، ليعمل فيها ، على نحو ما يجمع العامل فى مصنع لتجميع السيارات إنتاجه من مواد سابقة التجهيز . ويدين ماشرى فى هذا الفهم إلى جهد لوى ألتوسير الذى زوده بمفهوم « الممارسة » praxis ، خصوصا حين يقول ألتوسير :

> « أعنى بالممارسة عموما أى عملية لتحويل أى مادة خام متاحة محددة إلى إنتاج محدد ؛ ذلك التحويل الذى يتأثر بعمل إنسانى محدد ، ويقوم على استخدام أدوات محددة (للإنتاج) » .

هذا الفهم للممارسة ينطبق على الفن ؛ لأن الفنان يستخدم أدوات إنتاج محددة ، أى تقنيات خاصة بفنه ، ليحول مواد اللغة والتجربة إلى إنتاج محدد . وليس هناك أى سبب يجعل من هذا التحول المتميز أكثر إعجازا من غيره[١٤] .

أما الجانب الثالث من النظرية ، الذى يعيد تحديد العمل الفنى نفسه ، فإنه يردنا إلى مشكلة طبيعة الفن . إن المسرح البرجوازى - فيما رآه برخت - يهدف إلى مجرد المس العابر للمتناقضات على نحو يخلق تآلفا زائفا . وما يحدث فى هذا المسرح يحدث مع بعض نقاد الماركسية ، خصوصا لوكاش ، فيما رأى برخت أيضا . ولا شك أن

المعركة التي اشتعلت بين الاثنين - لوكاش وبرخت - حول قضية الواقعية والتعبيرية - في الثلاثينيات - هي واحدة من أهم المعارك الحاسمة في النقد الماركسي . لقد كان لوكاش - كما رأينا من قبل - ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه « وحدة تلقائية » ، توفق بين المتناقضات الرأسمالية ، أي توفق بين الجوهر والمظهر ، وبين العيني والمجرد ، وبين الفردي والوحدة الشاملة للمجتمع . وكان يرى أن الفن يعيد خلق الوحدة والتآلف ، ليتغلب على هذه المتناقضات التي تمثل جوانب الاغتراب . ولم يكن برخت يرى في هذه النظرة سوى حنين رجعي إلى الماضي . ومهمة الفن - عنده - هي الكشف عن هذه المتناقضات وليس تجاهلها ؛ فالفن بكشفه عن هذه المتناقضات يستثير البشر ، ويدفعهم إلى إزاحتها من الحياة الفعلية . ولكي يحقق الفن هذه المهمة ، فمن الضروري ألا يكون العمل الفني كاملا الكمال المتكامل في ذاته ، أي لا يكتمل إلا بالطريقة التي يستخدم بها ، ومن خلال فعل الممارسة الذي يجعل من عملية الاستهلاك جانبا من عملية الإنتاج . وكان برخت يتابع - في هذا المنظور - ما سبق أن أشار إليه ماركس في كتابه « إسهام في نقد الاقتصاد السياسي » ، حيث أكد أن الإنتاج لا يكتمل من حيث هو إنتاج إلا بعملية الاستهلاك ؛ وما قاله - في « الأسس » - من « أن الإنتاج لا يخلق موضوعا لذات فحسب ، بل ذاتا لموضوع في الوقت نفسه » .

٥ - ٥ واقعية أم حداثة :

وكان يكمن وراء هذا الصراع بين برخت ولوكاش خلاف عميق الجذور في قضية الواقعية ؛ وهو خلاف كان له بعض الأهمية السياسية في وقته ، فقد كان لوكاش يمثل الأرثوذكسية السياسية في ذلك الوقت ، في مقابل برخت الذي كان يصنف بوصفه « يساريا » ثوريا مريبا . ولقد رد برخت على لوكاش فيما وجهه الأخير إلى فنه من اتهام بالانحطاط الشكلي ، فذهب إلى أن لوكاش نفسه لا يقدم سوى مجرد تحديد شكلي للواقعية ، بمعنى أنه يثبت تثبيتا توثينيا شكلا أدبيا لا يعدو أن يكون نسبيا من الناحية التاريخية (هو القصة الواقعية في القرن التاسع عشر) ، ويفرض هذا الشكل فرضا دوجماطيا بوصفه نموذجا أرقى على كل ما عداه . وفي ذلك ما يؤكد أن لوكاش يتجاهل الأساس التاريخي للشكل . إذ كيف يمكن - فيما يقول برخت - أن نستعير الأشكال التي نتجت عن مرحلة سابقة في الصراع الطبقي لنفرضها فرضا على المبدعين ، كي يعيدوا خلقها في مرحلة لاحقة ؟ إن ذلك أشبه برفع شعار يقول : « كونوا مثل بلزاك ولكن كونوا أبناء عصركم ! » . وبقدر ما سخر برخت من « واقعية » لوكاش فإنه وسمها بالشكلية ، وبأنها واقعية أكاديمية غير تاريخية ، تقتصر على مجال الأدب وحده ، بدل أن تستجيب إلى الأوضاع المتغيرة التي تنتج الأدب ؛ بل هي واقعية بالغة الضيق من الزاوية الأدبية الخالصة ؛ لأنها لا تعتمد إلا على حفنة من الروايات بدل أن تتسع لتشمل كل الأنواع الأدبية . ولقد رأى برخت في لوكاش نموذجا لحالة الناقد الأكاديمي التأملي وليس الفنان الممارس ، أي نموذجا للناقد الذي تقوقع في مقولات ضيقة فعجز عن فهم التقنيات الحديثة ، فارتاب فيها ووسمها بالانحطاط ، لمجرد أنها لم تتوافق مع معايير اليونان أو القصة في القرن التاسع عشر . ليس هذا فحسب ، بل جعل برخت من لوكاش مثاليا طوباويا ، يريد العودة إلى « الأيام القديمة الجميلة » ، على النقيض منه ومن صديقه بنيامين ، فكلاهما يؤمن بضرورة الانطلاق من « الأيام الجديدة الفاسدة » . وبقدر ما كان لوكاش ينظر إلى الأشكال الطليعية في ريبة ، كان برخت ينظر إلى هذه الأشكال على أنها ذات قيمة كبيرة ؛ فهي تجسيد لمهارات متجددة اكتسبها الإنسان ، كاكتسابه القدرة على التسجيل التلقائي والجمع السريع بين التجارب . ولا علاقة للوكاش بمثل هذه القدرة ؛ فهو مشعوذ قديم لا يتقن سوى استحضار أرواح الشخصيات العظمى في أدب القرن التاسع عشر . وقد تنتمي هذه الشخصيات إلى وضع تاريخي لعلاقات اجتماعية ، لكنها لا يمكن أن تعود إلى الحياة مرة ثانية . وعلينا - والأمر كذلك - أن نبحث عن أنماط مختلفة من التشخيص ، تختلف اختلافا جذريا عن الأنماط القديمة لهذه الشخصيات . وإذا كانت الاشتراكية تشكل فردا مختلفا فإنها تستلزم شكلا مختلفا يسهم في تشكيل هذا الفرد .

وليس معنى ذلك أن برخت يتخلى عن مفهوم الواقعية ، بل يهدف إلى توسيع أفقها :

> « يجب أن يكون فهمنا للواقعية فهما سياسياً رحباً ، يتجاوز كل الأعراف . . . ولا ينبغي أن نقتصر في فهم الواقعية على أعمال خاصة قائمة ، بل علينا أن نستخدم كل أداة ممكنة ـ جديدةً أو قديمة ، جُرِّبت أو لم يجرَّب ، مأخوذة من الفن أو من غيره ـ لنصوِّر للبشر الواقع في شكل يعينهم على التحكم في هذا الواقع » .

وليست الواقعية ـ بهذا المعنى ـ مسألة نوع أو أسلوب أدبي محدد ، أو حتى « مجرد شكل » ، بل هي نوع الفن الذي يكتشف القوانين والتطورات الاجتماعية ، ويعري الأيديولوجيات السائدة ، عندما يتبنى وجهة نظر الطبقة التي تطرح أوسع الحلول للمشكلات الاجتماعية . ولا يتطلب هذا النوع من الكتابة إمكان التحقق في الواقع بالضرورة ، بالمعنى الضيق لخلق أنسجة الأشياء ومظاهرها ، بل يتسع هذا النوع لأوسع استخدامات الفانطازيا والاختراع ؛ فليس كل عمل يمنحنا الشعور الحقيقي بالعالم عملاً واقعياً بالضرورة[١٥] .

٥ - ٦ الوعي والانتاج :

يتيح لنا موقف برخت ـ على هذا النحو ـ علاجاً للريبة الستالينية الجامدة إزاء الأدب التجريبي ، التي كانت مسئولة عن تشويه عمل مثل « معنى الواقعية المعاصرة » للوكاش . وتتضمن النظرية الجمالية التي طرحها برخت وبنيامين نقدا قاسيا للدعوى المثالية التي ترى أن التكامل الشكلي للعمل الأدبي يكشف عن ضياع الائتلاف في الحاضر ، ويتنبأ بالائتلاف في المستقبل . وتلك دعوى ذات ميراث طويل ، يبدأ بهيجل ، ويمر بشيلر وشيلنج وينتهي بهربرت ماركوز . ولقد ذهب هيجل ـ في « فلسفة الفن » ـ إلى أن دور الفن يتمثل في إثارة كل قوى الروح الإنساني ، والوصول بهذا الروح إلى أكمل درجات التحقق ، لحفز الإنسان على الوعي بتراثه الخلاق . أما ماركس فقد ذهب إلى أن المجتمع الرأسمالي يعادي الفن ويضرّ به ، ويحوّل كل نتاج اجتماعي إلى سلعة للبيع ، لما ينطوي عليه هذا

المجتمع من جمود مادى ، وتغليب للكم على الكيف . ومعنى ذلك أن اكتمال قوى الفن من حيث تحقيقها للقدرات الإنسانية ليس أمراً مطلقاً ، وإنما هو أمر يعتمد على تحوّل المجتمع نفسه بطريقة تطلق سراح هذه القدرات من عقالها . ولذلك ، أكد ماركس ـ فى « مخطوطات فلسفية واقتصادية » (١٨٤٤) ـ أن « ثراء الحواس الإنسانية الذاتية » لا يمكن أن يتحقق إلا بعد قهر الاغتراب الاجتماعى ، وحين يكتمل الحس الإنسانى الذاتى على نحو يجعل « الأذن موسيقية ، والعين كاملة فى استجابتها إلى الشكل الجميل ؛ باختصار ـ تغدو الحواس محققة للمتع الإنسانية . . . متقدمة من ناحية . . . ومثمرة من ناحية ثانية » .

ومن هذا المنظور ، فإن قدرة الفن على إطلاق القوى الإنسانية تعتمد على الحركة الموضوعية للتاريخ نفسه ، عند ماركس ؛ فالفن نتاج قسمة العمل التى تؤدى إلى انفصال العمل المادى عن العمل الذهنى ، فى مرحلة معينة من مراحل التاريخ ، على نحو يؤدى إلى وجود مجموعة من الفنانين والمفكرين منعزلة نسبياً عن الأدوات المادية للإنتاج . ولقد ذهب تروتسكى إلى أن الثقافة نفسها نوع من « فائض القيمة » الذى يعتمد فى نموه على الاقتصاد والفائض المادى للمجتمع ، وقال ـ فى « الأدب والثورة » ـ إن الفن « يحتاج إلى نوع من الراحة والوفرة » . وصحيح أن الفن قد ينقلب إلى سلعة مشدودة إلى الأيديولوجيا ، فى المجتمع الرأسمالى ، ولكنه يظل قادراً على أن يتجاوز جزئياً هذه القيود ، فيظل قادرا على أن يمنحنا نوعا من الحقيقة ، ليست هى الحقيقة العلمية أو الفلسفية بالقطع ، ولكنها الحقيقة التى تصوّر لنا معاناة البشر لأوضاعهم فى الحياة ، واحتجاجهم عليها[16] .

وقد لا يختلف برخت مع نقاد الهيجلية الجديدة فى أن الفن يكشف عن قوى الإنسان وإمكاناته ، ولكنه يلح على أن هذه الإمكانات إمكانات تاريخية متعينة ، وليست مجرد جزء من وحدة إنسانية شاملة مجردة كونية ؛ كما يلح على أن الأساس الإنتاجى هو الذى يحدد مدى هذه الإمكانات . وبرخت ـ فى هذا الإلحاح ـ يتفق اتفاقا كاملا مع ماركس وإنجلز اللذين قالا ـ فى « الأيديولوجيا الألمانية » ـ : « لقد كان رافائيل ـ كغيره من الفنانين ـ مشروطا بالتقدم التقنى الذى حدث قبله فى الفن ، وبنظام المجتمع ، وبتقسيم العمل فى المنطقة التى عاش فيها » .

ومع ذلك كله ، فإن هناك خطراً واضحاً يكمن فى التركيز على الأساس التكنولوجى للفن ، وأعنى به فخ النزعة التكنولوجية ، أى الاعتقاد بأن قوى التقنية وحدها هى العامل الحاسم فى التاريخ ، وليس المكان الذى تشغله داخل نمط الإنتاج الأشمل . ويقع برخت وبنيامين فى هذا الفخ أحيانا ، خصوصا حين لا يجيب عملهما عن السؤال : كيف يتّسق تحليل الفن بوصفه نمطا للإنتاج مع تحليل الفن بوصفه نمطا لتجربة ؟ بعبارة أخرى ، ما العلاقة بين « البنية التحتية » و « البنية الفوقية » فى الفن نفسه ؟ لقد انتقد تيودور أدورنو صديقه وزميله بنيامين نقدا صائبا فى هذا الجانب ، وذلك لما لاحظه أدورنو من أن بنيامين يلجأ أحيانا إلى نموذج بالغ التبسيط لهذه العلاقة ، فيبحث بحثا خاطئا عن مماثلات ومشابهات بين حقائق اقتصادية منعزلة ، وحقائق أدبية لا تقل عنها انعزالاً ، وعلى نحو تغدو معه العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية علاقة مجازية فى المحل الأول . ومن المؤكد أن هذا الخطأ يكشف عن بعض الجوانب التى تميز طريقة بنيامين فى الدراسة ، خصوصا لو قارنا بين هذه الطريقة والمناهج المنظمة المتسقة التى يستخدمها لوكاش وجولدمان .

ولكن البحث عن كيفية لوصف العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية فى الفن ، ومن ثم العلاقة بين الفن من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيديولوجيا ، إنما هو بحث من أهم الأبحاث التى لابد للنقد الماركسى من القيام بها الآن . وقد نتعلم ـ فى هذا المجال ـ شيئا من النقد الماركسى للفنون الأخرى . وأنا أفكر فى دراسة جون برجر للرسوم الزيتية بوجه خاص ، حيث يذهب برجر إلى أن رسم الزيت لم يتطور من حيث هو نوع فنى إلا عندما تزايدت الحاجة إليه للتعبير عن أسلوب أيديولوجى محدد فى رؤية العالم ، أسلوب لم تلائمه التقنيات الأخرى . إن رسم الزيت خلق كثافة معينة ، رونقا وصلابة فيما صوّر ؛ كما أنه صنع بالعالم ما صنعه رأس المال بالعلاقات الاجتماعية ، عندما حوّل الأشياء إلى موضوعات متساوية ، وعلى نحو غدا معه الرسم نفسه ـ أو اللوحة ـ موضوعا أو سلعة تباع وتقتنى ، فأصبحت اللوحة بذاتها قطعة من قطع الملكية التى تمثّل العالم من هذه الزاوية . وذلك وضع يواجهنا بمجموعة من العوامل المترابطة : يتصل أولها بمرحلة الإنتاج الاقتصادى فى المجتمع ، أى المرحلة التى بدأ فيها ازدهار رسم الزيت بوصفه تقنية خاصة للإنتاج الفنى ؛ ويتصل ثانيها بمجماع العلاقات الاجتماعية بين الفنان والمتلقى (المنتج/المستهلك ، والبائع/المشترى) ارتبطت به هذه التقنية ؛ ويتصل ثالثها بالعلاقة التى وصلت بين علاقات الملكية الفنية من ناحية ، وعلاقات الملكية العامة من ناحية ثانية ؛ ويتصل رابعها وآخرها بالسؤال عن الكيفية التى تجسّدت بها الأيديولوجيا التى دعمت علاقات الملكية فى شكل معين من الرسم ، أى فى طريقة بعينها من طرق النظر إلى الموضوعات وتصويرها . إن هذا النوع من التفكير الذى يربط بين أنماط الإنتاج وتعابير الوجه المثبّتة على قماش اللوحة هو نوع التفكير الذى يجب أن يطوّره النقد الماركسى بمصطلحاته الخاصة المرتبطة بطبيعة الأدب نفسه .

وهناك سببان مهمان يدعوان إلى ضرورة القيام بذلك . أولهما أننا لن نكون قادرين على الفهم الكامل لحاضرنا الخاص ـ وعلى تغييره فى الوقت نفسه ـ إلا إذا ربطنا أدب الماضى بمعركة البشر ضد الظلم والاستغلال ، ولو بطريقة غير مباشرة . وثانيهما أن عجزنا عن القيام بهذه المهمة يجعلنا أقل قدرة على قراءة النصوص الأدبية ، ومن ثم إنتاج الأشكال الفنية التى تسهم فى تشكيل فن أفضل وبناء مجتمع أمثل ؛ فالنقد الماركسى ليس مجرد تقنية بديلة لتفسير « الفردوس المفقود » أو « ميدلمارش » ، بل جانب من تحررنا من الظلم . وذلك هو السبب الذى يجعله جديرا بالمناقشة التفصيلية فى كتاب .

* * *

الهوامش :

١ ـ قد يرفض كثير من النقد غير الماركسي مصطلح « الشرح » على أساس أنه مصطلح ينتهك « سر » الأدب ، ولكنى أستخدمه ـ فى هذا المجال ـ لأنى أوافق بيير ماشرى على ماذهب إليه فى كتابه عن « نظرية الإنتاج الأدبى » (باريس ، ١٩٦٦) من أن مهمة الناقد ليست هى « تفسير » interpretation بل « شرح » explanation النص ؛ ذلك لأن تفسير النص يعنى ـ عند ماشرى ـ تنقيح هذا النص أو تصويبه وفق معيار أعلى لما ينبغى أن يكون عليه النص ؛ فالشرح ـ بهذا المعنى ـ نوع من الرفض للنص على ما هو عليه . أما النقد التفسيرى فهو نقد لا يفعل شيئا سوى تكرار النص ، وتعديله وإحكامه ، فى سبيل عملية استهلاك أيسر . وبدل أن يقول لنا هذا النقد الكثير عن الأعمال الأدبية فإنه لا يقول شيئا ذا بال فى آخر المطاف .

٢ ـ يمكن لنا أن نضع القضية فى إطار أكثر تركيبا فنقول : إن أثر الأساس الاقتصادى لا يظهر على نحو مباشر فى « الأرض الخراب » ، ولكن هذا الأساس هو الذى يحدد ـ فى التحليل الأخير ـ حالة تطور كل عنصر من عناصر تشكل البنية الفوقية (الدينية والفلسفية .. الخ) ، ويحدد العلاقات البنيوية المتبادلة بين هذه العناصر التى تغدو القصيدة بمثابة تركيب فريد لها .

٣ ـ لا أقصد من وراء هذه الإشارة رفض كريستوفر كودويل بوصفه « ماركسيا فجا » ؛ فقد حاول هذا الناقد بناء علم جمال ماركسى شامل ، فى أوضاع تاريخية غير ملائمة .

٤ ـ ولد لوكاش فى بودابست عام ١٨٨٥ لأب ثرى من رجال البنوك ، وتأثر فى شبابه بفلسفة هيجل التى طبعت بطابعها كتابيه الباكرين عن « الروح والأشكال » (١٩١١) و « نظرية الرواية » (١٩٢٠) ـ ولقد انضم إلى الحزب الشيوعى عام ١٩١٨ ، وأصبح مفوضا للتعليم أثناء الكوميون المجرى ، ثم فر إلى النمسا بعد انهيار هذا الكوميون ، حيث ألف كتابه « التاريخ والوعى الطبقى » ، الذى أدان الكومنترن طابعه المثالى . ولكنه هاجر إلى موسكو عندما تولى هتلر سلطة الحكم فى ألمانيا ، وتفرغ للدراسات الأدبية ، فكتب « دراسات فى الواقعية الأوربية » (الترجمة الإنجليزية ، لندن ١٩٧٢) و « الرواية التاريخية » (لندن ، ١٩٦٢) ، ثم عاد إلى المجر عام ١٩٤٥ ، وأصبح وزيرا فى حكومة ناجى عام ١٩٥٦ بعد الانتفاضة المعادية للاتحاد السوفيتى . وقد نفى إلى رومانيا حوالى عام عاد بعده إلى المجر ، حيث نشر « معنى الواقعية المعاصرة » (لندن ، ١٩٦٣) ، ودراسات عن لينين وهيجل وجوته ، وأخيراً كتابه الضخم عن « علم الجمال » .

٥ ـ يستحق الأمر أن نشير إلى جوانب نقص أخرى فيما قال به جولدمان ؛ منها أن هناك تقابلا خاطئا بين « رؤية العالم » و « الأيديولوجيا » ، واضطرابا فى مواجهة مشكلة القيمة الجمالية ، ومفهوما غير تاريخى عن الأبنية العقلية ، وتعسفا وضعيا ينطوى عليه المنهج .

٦ ـ على أى حال ، كان جدانوف يسمح للكتاب باستخدام أشكال ما قبل الثورة للتعبير عن مضمون مابعد الثورة .

٧ ـ لم يقرأ لينين ـ فى حقيقة الأمر ـ تعليقات إنجلز عندما كتب مقالاته عن تولستوى .

٨ ـ أدين فى هذه النقطة للأستاذ س . س . براوير من جامعة أكسفورد .

٩ ـ يتشابه ما قام به ويست تشابها ملتويا مع ما قام به سارتر فى كتابه « ما الأدب » (الترجمة الإنجليزية ، لندن ١٩٦١) ، حيث يذهب سارتر إلى أن القارىء يستجيب إلى شخصية تخلقها الكتابة ، ومن ثم إلى حرية الكاتب الذى يتوجه إلى القارىء ليسهم معه فى إنتاج العمل . وإذا كان فعل الكتابة يهدف إلى تجديد العالم فإن غاية الفن هى الكشف عن العالم بتقديمه على ما هو عليه من حيث صلته بالحرية الإنسانية . وملاحظات سارتر مفيدة فى هذا المجال ، برغم ما تنطوى عليه من مسحة فردية وجودية .

١٠ ـ ولد ولتر بنيامين فى برلين عام ١٨٩٢ لأسرة يهودية ثرية . وكان طالبا نشطا فى الحركات الأدبية الراديكالية . وكتب رسالته التى حصل بها على درجة الدكتوراه عن أصول تراجيديا الباروك الألمانية ، التى نشرت فيما بعد بوصفها أحد أهم أعماله . عمل ناقدا ، وكاتب مقالات ، ومترجما فى برلين وفرانكفرت بعد الحرب العالمية الأولى . وتعرف الماركسية بفضل إرنست بلوخ ، وأصبح صديقا حميما لبرتولت برخت . فرّ إلى باريس عام ١٩٣٣ عندما وصل الحزب النازى إلى الحكم فى ألمانيا ، وعمل فى باريس . وحاول الفرار إلى أسبانيا بعد سقوط باريس . وانتحر بعد أن اعتقل أثناء فراره .

١١ ـ قارن هذه الفكرة بما يؤكده أنطونيو جرامشى فى « مذكرات السجن » حيث يقول : « إن خصوصية المثقف الجديد لا يمكن أن تتمثل فى بلاغته ؛ فالبلاغة مظهر خارجى ، ومحرك عابر للعواطف والمشاعر ، بل تتمثل هذه الخصوصية فى مشاركته الفعالة فى الحياة بوصفه بانيا ومنظما ، مقتنعا دائما ، وليس مجرد خطيب ساذج » .

١٢ ـ يزداد وضوح فكرة بنيامين عن أثر الصدمة بمراجعة بحثه عن « شارل بودلير : الشاعر الغنائى فى عصر الرأسمالية العالية » ، وما كتبه بعنوان « تفريغ مكتبتى » ، حيث يتأمل ميله الخاص إلى التجميع ، وحيث يرى أن تجميع الموضوعات اعتراف بفوضى الماضى ورفض لتفرد هذه الموضوعات ؛ كما يرى أن التجميع ليس تنظيما متسقا للموضوعات أو اختزالاً لها فى مقولات ، بل هو طريقة لتدمير سلطة الماضى الجائرة بتحرير أجزاء منه .

١٣ ـ قارن هذه الفكرة بما يذهب إليه ألتوسير ـ فى كتابه « لينين والفلسفة » ـ حين يقول : « إن الاستهلاك الجمالى والخلق الفنى هما بمثابة شىء واحد » .

١٤ ـ يعارض ماشرى ـ فى نهاية الأمر ـ فكرة « الذات الفردية » للمؤلف ، سواء كانت هذه الذات تقترن بمعنى الخلق أو معنى الإنتاج . ولكنه ـ مع تهوينه من شأن الذات الفردية للمؤلف ـ لا يصل إلى حد القول بأن النص « ينتج نفسه » من خلال المؤلف . وعلى كل ، فمثل هذه النظرة توازى الأفكار التى يجمعها دارسو السميوطيقا ، الذين يتحلقون حول المجلة الباريسية Tel Quel ، والذين ينظرون إلى النص بوصفه عملية إنتاج دائمة ومستمرة ، يقوم بها المتلقى ، مطورين ـ فى ذلك ـ بعض الأفكار الماركسية والفرويدية .

١٥ ـ يجب التمييز ـ فى هذا المقام ـ بين وضع برخت ووضع الناقد الفرنسى روجيه جارودى فى كتابه « واقعية بلا ضفاف » (باريس ، ١٩٦٣) ذلك أن جارودى يحاول توسيع مصطلح « الواقعية » ليجعل منه مصطلحا يستوعب الكتاب الذين رفضهم نقاد الواقعية من قبل . ولكن جارودى أقرب إلى لوكاش منه إلى برخت ؛ فهو يوحّد بين القيمة الجمالية والتراث الواقعى العظيم على نحو ما يفعل لوكاش . وكل ما فى الأمر أنه أكثر تحررا فى فهمه الواقعية من لوكاش .

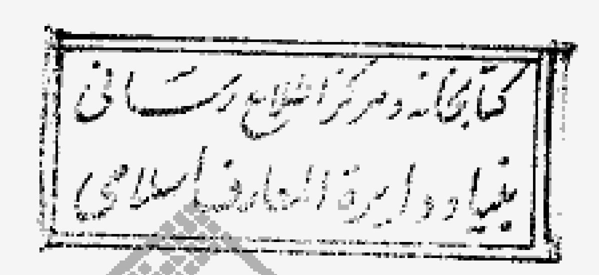
١٦ ـ مع أن الفن فى ذاته ليس طرازا علميا من طرز الحقيقة ، إلا أنه قادر على توصيل تجربة الفهم العلمى (أعنى الثورى) للمجتمع ، فتلك هى التجربة التى يزودنا بها الفن الثورى .

لوى ألتوسير

البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر (*)

تقديم وترجمة

فريال جبورى غزول



مقدمـــة

أولاً : لماذا نترجم لوى ألتوسير Louis Althusser على وجه الخصوص ؟

وثانياً : لماذا نختار من أعماله كتاب من أجل ماركس ؟

وثالثاً : لماذا نخصص من كتابه المذكور نص « البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر » للترجمة ؟

هذه الأسئلة تفرض نفسها عند ترجمة أى نص . لماذا هذا المؤلف على وجه الخصوص ؟ ولماذا من كل أعماله هذا النص ؟ وكيف يمكن أن نبرر نقل نص من لغة إلى أخرى ، ومن واقع ثقافى معين إلى واقع ثقافى آخر ؟ ماذا يعنى لدينا ـ نحن عرب الثمانينيات ـ نص كتبه مفكر فرنسى فى الستينيات ، وفى سياق يختلف عن سياقنا ، وتراث يختلف عن تراثنا ؟ وكيف يمكن أن نجعل من ترجمة هذا النص حافزاً لمراجعة واقعنا ، ورصد تراثنا ، والتطلع إلى مستقبلنا ، لا أن نجعل منها اغتراباً عن هذا الواقع ، وغياباً عن هذا الحاضر ؟

إن التراث العالمى ، بما فى ذلك تراثنا ، يشهد على أن للترجمة دورها المنشِّط ، بل إننا لو راجعنا ثقافتنا مراجعة أمينة وصادقة لتوصلنا إلى ارتباط مراحل توهجها ارتباطاً حميماً بحركة ترجمة نشيطة ، وارتباط مراحل خمودها بحركة ترجمة راكدة ، سواء كان ذلك فى العصر العباسى أو فى عصر النهضة ، فى مشرق الوطن العربى أو مغربه . وتكمن قيمة الترجمة ـ أى قيمة نقل نص من لغة إلى أخرى ـ فى توظيف هذا النقل المعرفى . هل يوظف هذا النقل للإنتاج المعرفى ، أو أنه يبقى نموذجاً طريفاً من مستورد معرفى أجنبى ، نتباهى ونتشدق به ، أو نرفضه ونستنكره؟ إنّ الانصياع الأعمى له هو الوجه الآخر للرفض القطعى له ؛ فهذان الردّان على النص المترجم ليسا إلا طرفى شىء واحد . وأنا أرجو أن يتجاوز القارىء كليهما . ويا حبذا التفكير فى النص المترجم عوضاً عن التكفير به . ويا ليتنا نستخدم النص المترجم ولا نخدمه ؛ نوظفه ولا نسمح له بأن يوظفنا ؛ نتفاعل معه ولا نكون له مفعولاً به ؛ نتجادل معه ، بمعنى أننا نصغى إليه ونرد عليه ، لا نقابله بغوغائية المصادرة ، أو تبعية التلقين . ولو كان لنا مع صلابتنا مرونة ، وفى هويتنا مكان للأخذ والعطاء مع الآخر ، لربمّا تعلمنا وعلّمنا ؛ ولربما اكتسبنا معرفة وأضفنا إليها ؛ ولربما أنتجنا معرفة .

* * *

إن لوى ألتوسير من أكثر الفلاسفة أثراً ؛ فقد ترجم الكثير من أعماله[1] إلى لغات عدة ، ومنها كتاب أسهم مع آخرين فى تأليفه ، هو : قراءة رأس المال ، الذى ترجم إلى العربية[2] بالإضافة إلى لغات أوربية عدة . وفى العشرين سنة

(*) Louis Althusser, Pour Marx, Paris: Maspero, 1965.

الماضية كان ألتوسير موضوعاً سجالياً فى أوربا وأمريكا اللاتينية ؛ فقد حيّاه البعض لدخوله فى صميم النصوص الماركسية وقراءتها قراءة فذّة ؛ واتهمه آخرون بالخروج عن تعاليم ماركس . صفق له البعض لأنه كشف لهم عن الحقيقة الكامنة فى النصوص الماركسية ؛ وقال آخرون إنه يشوّه ماركس وينحرف عن فكره . وقد أثار النقاش حول ألتوسير حمية المؤيدين والمعارضين له ، ونتج عن ذلك كثير من المقالات والكتب بالفرنسية والإنجليزية والألمانية والإيطالية والأسبانية[٣] .

وسواء اختلفنا مع مقولات ماركس أو اتفقنا فلا بُدّ أن نعترف بماركس مفكراً كبيراً ؛ فقد سرت مفاهيمه فى الفكر المعاصر ؛ وهو كفرويد ونيتشه ، لابُدّ من معرفته إن كنّا نريد أن نعيش فى القرن العشرين . وبالإضافة إلى أهمية ماركس الفكرية فهو مهم سياسياً فى الأحزاب والدول التى تتخذ من فكره وقيمه نموذجاً للمجتمع الإنسانى . ولهذا نجد أن أى قراءة جديدة لماركس تثير قضايا معرفية وأيديولوجية . ولا مفرّ للقارىء المثقف ـــ سواء كان ذا نزعة ماركسية ، أو نزعة لا ماركسية ، أو نزعة مناهضة للماركسية ـــ أن يعرف ما يجرى فى هذا الحقل المهم نظرياً وعملياً ؛ فلهذا يبدو لنا تعرف قراءة ألتوسير لماركس أمراً على درجة من الأهمية ؛ لأنه يمثل تياراً مهماً فى حقل مهم . ويمكننا أن نقول إن ألتوسير يقوم بقراءة بنيوية للنص الماركسى ؛ أى أنه يوظف مفاهيم مستقاة من الفكر البنيوى والألسنى لقراءة نصوص فى الاقتصاد السياسى . ولكيما نبقى فى حدود الأمانة العلمية لنَقُل إن ألتوسير معروف بأنه قارىء « بنيوى » لماركس ؛ ولكن ألتوسير نفسه ميّز بين ما يقوم به وبين أيديولوجيا البنيويين ؛ فهو يقول فى مقدمته للترجمة الإيطالية لكتابه قراءة رأس المال ، إن الالتباس بينه وبين البنيويين ناتج عن استخدامه لمصطلحات بنيوية ، إلا أنه قد أضاف إليها مصطلحات أخرى لا ترد فى البنيوية ، كالهيمنة ، وسيرورة الإنتاج . . . الخ[٤] .

وحتى عندما يكون القارىء لا مبالياً بالحضارة الحديثة ومفاتيحها من أمثال أعمال ماركس ، لا بُدّ أن يهم هذا القارىء ـــ بوصفه قارئاً ـــ أى منهج جديد فى القراءة ؛ وهذا ما يقدمه لنا ألتوسير . وقد أطلق ألتوسير على منهجه فى القراءة مصطلح « قراءة كشفية » lecture symptomale ؛ وهى قراءة تتعامل مع النص على أنه لا يبوح بكل ما فى باطنه ، ولا يفصل كل ما بداخله مباشرة ، بل على القارىء أن يقوم بالكشف كما يقوم الطبيب به ، فاحصاً الأعراض ، راصداً ما يقوله المريض ، ليتوصل إلى تشخيص المرض . وهذا ما يفعله الطبيب الذى يعالج أمراض الجسد ، والطبيب النفسى الذى يعالج عقد النفس . . . ولكن لماذا لم يفصح ماركس عما بذهنه ، ويُبِنْ عن قصده ، حتى يريحنا ويستريح ؟ إن ماركس لم يفعل ذلك لأن أعماله كانت ساحة صراع للتخلص من الأوهام الأيديولوجية والاعتبارات اللا علمية ، ولم يسمح له عمره القصير ـــ نسبياً ـــ أن يُتوّجها بعمل نهائى ومكتمل . وفى قراءة ألتوسير ، مبتدئاً بأولها **المخطوطات الفلسفية والاقتصادية** ، التى تمثل ماركس الشاب ، ومنتهياً بكتاب رأس المال ، نجده يقدم لنا ماركس المفكر ، الذى يحاول أن يتخلص من إرثه الأيديولوجى ؛ وبصورة خاصة من إرثه الهيجلى والفويرباخى . ففى بداية أعمال ماركس نجد بصمة فويرباخ Feuerbach واضحة عنده ، حيث يستخدم مفهوم الاستلاب alienation (Entäusserung) فى **المخطوطات الفلسفية والاقتصادية** ، ويختفى هذا المفهوم بنضوج ماركس . كما نجد عند ماركس بصمة هيجل فى مفهوم « سلب السلب » negation de la négation . وبالرغم من أن ماركس يستخدمه حتى فى مرحلة نضوجه ، فإنه يفرّغه من دلالته الهيجلية ، ويوظفه عند الحديث عن الرأسمالية التى تهدم الإقطاعية ، والتى ستهدَم هى أيضاً بدورها . ولكن هذا التحرر الماركسى من الأب هيجل لا يتم فى صدام حاسم ، ينتصر فيه الابن على أبيه ، كما فى الأسطورة الأوديبية ، بل يتم عبر مراحل يقوم ألتوسير برصدها ، ويقرأ مساراتها العميقة فى تطور ماركس الذهنى . يرى ألتوسير أن فى كتاب ماركس **مقدمة فى نقد الاقتصاد السياسى** بدايات الاستقلال الفكرى ، والابتعاد عن الهيجلية ؛ وفى رأس المال يستمر هذا التطور ويثبت ، ولكنه لا يصل إلى درجة بلورة المفاهيم الكامنة فى نظرية الجدلية الماركسية بلورة كاملةً ، أى أن ماركس لم يقدم لنا تعريفاً مانعاً وشاملاً لمبادئه . ومن المعروف أن ماركس كان مصمماً على كتابة كتاب مخصص للجدلية ، ولكنه توفى قبل أن يفعل ذلك . لو صحّ هذا التصور الألتوسيرى لتطور فكر ماركس فسيسهل علينا إدراك أبعاد المشروع الألتوسيرى ، وهو بلورة هذه المفاهيم المتناثرة والكامنة فى آثار ماركس ، وتحقيق المسيرة الفكرية الماركسية . إن ما يفعله ألتوسير من وجهة نظره ومن وجهة نظر أتباعه ومريديه هو ليس إضافةً أو زيادة لماركس ، بل هو عملية دقيقة لاستخراج قوانين الجدلية المادية وقواعدها وأصولها من الأعمال الماركسية ؛ أو ـــ بعبارة أخرى ـــ هو استقراء القوانين العلمية من الإنشاء الماركسى (الملوث بأيديولوجيا زمانه) ؛ أو هو استخلاص لجوهر الماركسية من خلال مؤلفات ماركس ، كما يستخلص الذهب الخالص من الذهب الخام المختلط بالشوائب . . وإذن فألتوسير يطمح إلى تقديم ماركس بشكل مغاير لصورته عند الماركسيين ، ومطابق لذاته[٥] ؛ فهو ينفى عنه التقديس الذى يضفيه عليه العقائديون الماركسيون[٦] ؛ فلم يكن ماركس « معصوماً » ، بل بدأ بحثه المضنى عن الحقيقة وهو منغرس فى أيديولوجيا عصره السائدة ، وحاول أن يتخلص من هذه الشوائب . . إن بحث ماركس الدائب يؤرخ لهذا السعى الذى لم يبلغ قمته ؛ لأن ماركس لم يحقق طموحه ويكتب كتابه الأخير عن الجدلية . ومن جانب آخر يختلف ألتوسير عن اللا ماركسيين الذين يجدون أن ماركس ليس أكثر من مفكر كغيره من المفكرين . يرى ألتوسير فى ماركس مفكراً فذّاً لأنه المفكر الذى توصل إلى إنشاء مفاهيم وقواعد (وإن كانت أحياناً غير

مبلورة) تسمح بدراسة العلوم الإنسانية على أساس علمى ، لا أيديولوجى ؛ أى أن ماركس ــ من منظور ألتوسير ــ قد قام بثورة معرفية يمكن أن نقارنها بالثورة التى قام بها جاليليو فى ميدان علوم الطبيعة .

ويجدر بنا هنا أن نوضح الفرق بين العلمى والأيديولوجى عند ألتوسير . يرى ألتوسير أن العلمى يختلف عن الأيديولوجى ، وأنه إذا كان ينبع منه فإنه لا يصبّ فيه . ويمكننا القول إن العلم ــ بالنسبة إليه ــ منعطف حاد فى طريق يبدأ بالأيديولوجى . والأيديولوجيا عند ألتوسير ليست لا عقلانية أو مزيفة بالضرورة ؛ فقد تكون منطقية ومتماسكة فكرياً ، ولكنها تختلف عن العلمية من هذين المنطلقين :

١ - إن الأيديولوجيا تركز على الجانب الاجتماعى والعملى ، وعلى التجربة المعيشة ، وهى توفق بين الفرد ونظام مجتمعه وعالمه ، وتوجد فى كل المجتمعات ، بما فى ذلك المجتمع الاشتراكى والشيوعى . فالجانب العملى يطغى على الجانب المعرفى فى الأيديولوجيا ، بعكس العلم ، حيث يطغى الجانب النظرى على العملى . ويمكننا القول إن الأيديولوجيا عند ألتوسير نسق « معرفى » ، غرضه الرئيسى هو تكييف الإنسان لعالمه ، وأقلمة الفرد لظروفه . وقد ينطوى هذا التكييف المعرفى على حقائق كما قد ينطوى على تزييف ، وقد تكون مقولاته عقلانية أو لا عقلانية .

٢ - الأيديولوجيا انعكاس لا واع لعلاقة الإنسان بعالمه ، فى حين أن العلم واع . ويتم الانتقال من مرحلة الأيديولوجيا إلى مرحلة العلمية فى حقل ما من خلال ما يسميه ألتوسير : **الانشقاق الإبستمولوجى** أو « القطيعة المعرفية » coupure epistémologique . ويمثل هذا المصطلح (الذى يأخذه ألتوسير عن جاستون باشلار Gaston Bachelard من كتابه **نشوء الروح العلمية**) طفرة من مرحلة الأيديولوجيا وما قبل العلمية إلى مرحلة العلمية .

وهكذا نرى كيف أن ألتوسير قد قدم إلينا مفاهيم ألقت ضوءاً على الفارق بين الأيديولوجى والعلمى ، دون أن تقابلهما على أن أحدهما باطل والآخر حق . وكثيراً ما نقع فى كتابات ألتوسير على مصطلح النظرية ، مستخدماً بمعنى الفكر العلمى . وبما أنه مقتنع بأن الفكر العلمى يعادل الجدلية المادية ؛ فكثيراً ما يستخدم ألتوسير مصطلح النظرية ليشير إلى الجدلية المادية . ومن الواضح أن ألتوسير يستخدم ــ فى دفاعه وهجومه ــ مصطلح « الأيديولوجى » تهويناً من قيمة الشىء ، إن لم يكن تجريحاً له ؛ ومصطلح « العلمى » فى مجال التقدير .

إن ما يعلمنا ألتوسير عن ماركس مهم ، ولكن أهم منه ما يعلمنا عن منهج القراءة الذى يمكننا أن نوظفه لقراءة نصوص تراثية قراءة كشفية ، نتوصل فيها إلى مفاهيمها العلمية المشتبكة بمفاهيمها الأيديولوجية . وهكذا يمكننا أن ننتزع أو نستخلص من تراثنا الجانب العلمى الذى يمكن أن يفيدنا ، ونطرح جانباً الوجه الأيديولوجى ، الذى كان له وظيفة اجتماعية وعملية فى زمن ما ، ولكنها وظيفة انتفت بتغير الأحوال وتعاقب القرون .

ولكن إسهام ألتوسير فى المعرفة وفتح أبوابها ونوافذها لا يقتصر على ما سبق ؛ فتبنى ألتوسير لمقاربة بنيوية للنص ، وتأكيد أهمية دور البنية الفوقية (بما فى ذلك العلاقات الإنتاجية والثقافية والسياسية والأيديولوجية والفنية والأدبية ، الخ . .) فى إحداث تغيرات فى المجتمع ، قد استعاد النظر فى هذه البنية الفوقية وخصوصيتها . ولقد مهد ألتوسير لدراسة البنية الفوقية (ومنها الأدب) فى إطار خصوصيته الأدبية ، ووظيفته الثورية فى آن واحد ؛ وبذلك أنشأ ، أو ــ على الأصح ــ أنشأ النقاد الأدبيون المتأثرون به ، مثل بيير ماشيرى الفرنسى Pierre Machery ، وتيرى إيجلتون الإنجليزى Terry Eagleton ، اتجاهاً جديداً فى النقد الأدبى ، يجمع بين الاهتمام بالشكل والوظيفة الاجتماعية ، والبنية والدور الثورى ؛ وهو نقد يحاول أن يعالج الشكل وقضية تحوله ، وعلاقته بالجوانب غير الفنية فى المجتمع ، بما فى ذلك الاقتصاد والصراع الطبقى .

لقد اتخذ النقد الأدبى فى القرن العشرين منعطفين : أحدهما شكلى ــ بنيوى ، بدأ فى روسيا (الشكلية الروسية) ، وانتقل إلى براغ (البنيوية التشيكية) ، ثم تشكل فى فرنسا (البنيوية الفرنسية) ، ومنها انتشر إلى العالم كله ، بما فى ذلك العالم الثالث . كما أن النقد الجديد فى العالم الناطق باللغة الإنجليزية (بريطانيا والولايات المتحدة وكندا الخ . .) ساد فى الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات، وكان كالشكلية ، يؤكد خصوصية الأدب والتعامل مع النص ، ولا يوظفه لدراسة التحولات الاجتماعية والطبقية . وقد كان إسهام هذا النقد هائلاً فى جماليات الأدب ، ولكنه لم يقدر أن يربط بين الأدب والمجتمع ، بالرغم من وجود محاولات عند الشكليين والبنيويين (فكتور شكلوفسكى ، ورولان بارت ، ولوسيان جولدمان ، ويورى لوتمان على سبيل المثال) . وفى المقابل ، كان النقد الماركسى ــ وبصفة خاصة التيار الذى أنشأه لوكاتش ولوناتشيرسكى ــ يرى فى الأدب انعكاساً لقوى أخرى ، واهتم بمحتويات النصوص الأدبية ، لربطها بموقعها ودورها فى المجتمع ، إلا أنه ــ عموماً ــ تحاشى التعامل مع جماليات الأدب وخصوصيته وبعده الشكلى والبنائى . ونرى فى كتابات ألتوسير حلاً لإشكالية هذين المنعطفين وانفصام أحدهما عن الآخر . لقد جمع بينهما ، أو ــ على الأصح ــ لقد جعلهما يتقاطعان بحيث إنه أمكن إنشاء نقد أدبى نجد فيه الجانبين ملتحمين ، أو ــ على الأقل ــ هذا طموح النقد الماركسى ــ الشكلى ، الذى كثيراً ما يسمى أصحابه بالألتوسيريين[٧]

كل هذا يجعل من ألتوسير مفكراً يستحق أن يُترجم فى عدد خاص بالأيديولوجيا والأدب . ولكن لماذا اخترتُ من أعماله من أجل ماركس ؟ لأنه من أعمال ألتوسير الأولى والمهمة . وهو يجمع مقالات كتبت بين ١٩٦٠ ــ ١٩٦٥ ، وفيها قدّم ألتوسير المفاهيم الماركسية التى تنطوى عليها مؤلفات ماركس ، وتدرجها فى النضوج الجدلى . وفى هذا الكتاب يوضح ألتوسير مبادىء منهجه فى القراءة ، وفيه نتعرف مصطلحاته ومنظوره . أمّا فى كتابه قراءة رأس المال (المترجم إلى العربية) فيقوم بقراءة تطبيقية على نص أساسى لماركس ، ويفترض هذا الكتاب معرفتنا بمنطلقات ألتوسير عبر كتابه السابق له : من أجل ماركس . ولهذا أرى أن نقطة البداية فى الفكر الألتوسيرى تتحدد وتتشكل وتتعين فى هذا الكتاب القيم . كما أن إسهام ألتوسير الأصيل ، الذى يتفق عليه أصدقاؤه وأعداؤه ، هو ربطه التناقض الجدلى بالتحديد التضافرى ؛ وهو يقوم بعرض هذه الرابطة أو العلاقة فى هذا الكتاب على وجه التحديد . لقد عالج ألتوسير قضية هذه الرابطة بين التناقض والتضافر مرتين فى الكتاب : أولاً فى الفصل الثالث من الكتاب ، وعنوانه « التناقض والتضافر : ملاحظات حول بحث » (ص ٨٥ ــ ١٢٨) . وقد ظهر هذا الفصل لأول مرة فى شكل مقال فى مجلة La Pensée فى ديسمبر ١٩٦٢ . وتلاه ــ ثانيا ــ فى المجلة نفسها مقال بعنوان « حول الجدلية المادية : تفاوت الأصول » فى أغسطس ١٩٦٣ ، ضمه ألتوسير فصلاً سادساً فى كتابه من أجل ماركس (ص ١٦١ ــ ٢٢٤) ، وفى الجزء الخامس والأخير من هذا المقال يبلور ألتوسير ملاحظاته السابقة ، وفكرة الرابطة بين التناقض والتضافر فى إطار بنية ، مطلقاً على هذا الجزء عنوان « البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر » الذى أقدم هنا ترجمته[٨] . وقد اقتصرت على ترجمة الجزء الخامس من المقال لطوله ، ولأن الأجزاء السابقة له ليست إلا توطئة . ويمكننا القول إن هذا الجزء هو لبّ الفصل ، إن لم يكن لبّ الكتاب كله .

ولكى نفهم ما يقوم به ألتوسير ، وما أثير حوله من ضجة ، علينا أن نستوعب أولاً أهمية العلاقة ورهافتها بين البنية الفوقية superstructure والبنية structureالتى يطلق عليها أحياناً البنية الأساسية أو التحتية infrastructure ، أو القاعدة الاقتصادية . ففى الفكر الماركسى الكلاسيكى تشكل البنيةُ (الاقتصاد) البنية الفوقية (القوانين المدنية ، الأيديولوجيا ، الخ . .) وتهيمن عليها . وفى بعض التفسيرات الماركسية السوقية نجد أن البنية الفوقية بما فيها من فن وفكر تصبح انعكاساً ميكانيكيا للبنية التحتية وتابعا لها . وقد أعطى مفكران ماركسيان أهمية كبرى للبنية الفوقية ، وهما ماو تسى تونج فى مقال بعنوان « حول التناقض »[٩] ، وأنطونيو جرامشى فى دراساته عن دور المثقفين[١٠] . ويرجع ألتوسير تقييمه للجدلية المادية ، وعلاقة البنية التحتية بالفوقية ، إلى إشارات ماركس إليها فى كتابه مقدمة فى نقد الاقتصاد السياسى ، والتى قام لينين بتقديم نبذة عنها فى أعماله ، ثم قام ماوتسى تونج بتطويرها . ويقوم ألتوسير فى هذا المقال باستخلاص مفهوم ماركس لهذه العلاقة ، مستعيناً بقراءة كشفية ، لا هى حرفية جامدة ، ولا هى ذاتية انتقائية ، بل قراءة استبطانية لصميم النص المتوارى . وإسهام ألتوسير فى توضيح هذه العلاقة يكمن فى كشفه عن بنية تربط الفوقى بالتحتى . وفى هذه البنية جانب مهيمن أو تناقض غلاّب ؛ ولكن من يحتل هذا الموقع المهيمن فى هذه البنية يتغير حسب الظروف ، فلا يسود الاقتصاد دائماً وفى كل الظروف ، وإن كان الاقتصاد هو الذى يحدد أى تناقض يسود ويحتل مكان الصدارة والقيادة فى هذه البنية التى أطلق عليها ألتوسير اسم « البنية ذات الهيمنة » structure à dominante (أى البنية التى فيها جانب أو تناقض مهيمن) . وتبقى هذه البنية الهرمية متدرجة بشكل دائم ، ولكن من يحتل قمتها ، أى من يكون فى موقع قيادى فيها ، يتغير بصفة مستمرة . فقد يكون الاقتصاد مهيمناً ، أو قد تكون السياسة مهيمنة ، الخ . . ولكن الاقتصاد هو الذى يحدد فى آخر الأمر أىّ جانب يقود ويهيمن . وهذا ما كان يقصده ماركس عندما أشار إلى دور القاعدة الاقتصادية من إحداث تغيرات فى البنية الفوقية عاجلاً أو آجلاً[١١] . ويفسر ألتوسير هذا فيقول إنّ هذا التحديد لا يعنى بالضرورة هيمنة الاقتصاد وتبعية الأبنية الفوقية ، بل إن الاقتصاد هو الذى يحدد من يلعب دور التناقض الرئيسى والأهم فى الصراع التاريخى . ولكى نفهم ما يعنى ألتوسير علينا أن نفهم مصطلح التناقض فى الفكر الماركسى أولاً وقبل كل شىء . فالتناقض توتر بين ضدين ينتج عنه حركة . وقد تأثر ألتوسير تأثراً ملموساً بمقال ماوتسى تونج عن التناقض ، واستشهد به . ويمكن تلخيص مقال ماو الفلسفى فى التناقض الماركسى بأنه لا يرجع إطلاقاً إلى التناقض الهيجلى ، بل يتحدث عن عدد من التناقضات فى مراحل التطور والسيرورة ، يتصدرها واحد يقوم بدور حاسم ، فى حين تبقى التناقضات الأخرى ثانوية . ويطالب ماو باكتشاف التناقض الرئيسى والحاسم فى مرحلة ما ؛ فهو التناقض الذى يجب أن يعتنى به المناضلون . ويضيف ماو أن كل تناقض ــ سواء كان رئيسياً أو ثانوياً ــ ينطوى على نمو متفاوت ؛ ففيه سمة مهيمنة وأخرى تابعة ؛ والسمة المهيمنة أو الغالبة هى التى تسيطر على التناقض وتوجهه . ويؤكد ماو أن السمة المهيمنة فى تناقض ما ليست ثابتة بل متغيرة ، كما أن التناقض المهيمن فى مجموعة تناقضات ليس ثابتاً[١٢] . ويقول ماو إن البنية الاقتصادية تلعب دوراً رئيسياً وحاسماً ، ولكن ليس دائماً ؛ فأحياناً تلعب الأبنية الفوقية الدور الرئيسى والحاسم فى السيرورة :

« عندما تصبح البنية الفوقية (السياسة ، الثقافة ، الخ . . .) عائقا لنمو البنية الاقتصادية فحينذاك تكون التغيرات السياسية والثقافية رئيسية وحاسمة »[١٣]

يمكننا إذن أن نلخص جوهر نص ألتوسير المترجم هنا بأنه دعوة إلى تخليص ماركس من جدلية هيجل المثالية ، المبنية على أساس وحدة الواحد ووحدة الوجود ، فى حين أن جدلية ماركس جدلية مادية مبنية على أساس وحدة المجموع وتنوع الوجود . ولهذا يسعى ألتوسير إلى إظهار التباين الجذرى بين جدلية ماركس وهيجل من جانب ، ومن جانب آخر يدعو ألتوسير إلى تخليص ماركس من جدلية الماركسيين السوفيين وابتذال تفسيرهم الاقتصادى الصرف للتحولات الاجتماعية ؛ هؤلاء الذين يتكلمون باسم ماركس ليقدموا تصوراً ميكانيكياً لجدليته هو برىء منه . إن ألتوسير يسعى إلى إنقاذ ماركس من السلف ومن الخلف ؛ من آبائه ومن بعض أبنائه ، ليرجعه نابضاً بالهوية الماركسية الحقيقية .[14] لقد استعار ألتوسير لتوضيح منظوره مفهوماً فرويدياً ، ألا وهو التضافر ، أو « التحديد التضافرى » . وقد استخدمه فرويد فى تعبيرين ألمانيين متشابهين ؛ الأول : Uberdeterminierung (حرفياً : التحديد المفرط) والثانى : mehrfache Determinierung (حرفياً : التحديد المتعدد) . ويُعرف هذا المفهوم بالفرنسية : surdétermination ، وبالإنجليزية : overdetermina-tion وهو يرد فى الكثير من أعمال فرويد . وقد استخدمه فرويد لأول مرة فى كتابه « بحوث فى الهستيريا » (١٨٩٥) ، حيث قال إن أعراض الاضطراب العصبى متضافرة ؛ فهى نتيجة الاستعداد الجسدى من جهة ، والصدمة النفسية من جهة أخرى ؛ فلا الاستعداد وحده يمكن أن ينتج هذه الأعراض ، ولا الصدمة النفسية وحدها يمكن أن تقوم بذلك ، ولكن اجتماعهما معاً ينتج الأعراض العصبية ؛ وهذا ما سماه فرويد بالتضافر . ويتعمق فرويد فى تفصيل مفهوم التضافر فى كتابه **تفسير الأحلام** (١٩٠٠) ، حيث يقول إن عناصر الحلم تتضافر فيها الدلالات المتوارية وتتكثف ؛ أى أن الحلم لا يمثل رغبة مكبوتة واحدة بل عدة رغبات . ويقارن فرويد فى كتابه **محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى** (١٩١٦ — ١٩١٧) بين التضافر وتعدد الدلالات (ما يسمى بلاغياً بالغموض) فى اللغة ؛ وهذه الدلالات المتعددة ليست منفصلة ومنعزلة ، بل هى متقاطعة . وقد طوّر جاك لاكان Jacques Lacan مفهوم التضافر فى بحث له بعنوان « وظيفة الكلام واللغة وحقلهما فى التحليل النفسى »[15] ، حيث ربط مفهوم التضافر بمفاهيم سوسيرية وبنيوية ، وقال إن للأعراض بنية اللغة ؛ فلهذا نجد فيها ظاهرة الحذف وطبقات من الدلالات . وكما أنه لايمكن تحجيم الكلمة إلى دلالة أحادية ، فكذلك الأعراض ، لا تكون علامة أحادية الدلالة ، بل لها أكثر من دلالة فى اللاوعى .

إن ألتوسير من المفكرين الماركسيين القلائل الذين وظفوا فرويد ولاكان لخدمة النظرية الماركسية . وقد كتب ألتوسير مقالاً يدافع فيه عنهما بعنوان « فرويد ولاكان »[16] .

***

وبهذا نكون قد قمنا بمسح للمصطلحات الألتوسيرية التى تعد من مفاتيح نصه المترجم هنا . ولم يبق إلا مصطلحان شائعان فى اللغات الأوربية ، وإن كانا غير واضحين كل الوضوح فى العربية ؛ أولهما : السيرورة processus ، وتعنى « التطور التدريجى المنبثق المتتابع »[17] ، أو ما يمكن أن نطلق عليه ببساطة : عملية النمو . ويعرّفها أحمد زكى بدوى بأنها « خطوات مترابطة ومتشابكة ومنسقة ، يتبع بعضها البعض فى نظام يؤدى إلى غاية محدَّدة »[18] . ويجب التمييز بين « السيرورة » وهى مصطلح يرد فى العلوم الاجتماعية ، و« الصيرورة » ، وهى مصطلح فلسفى . وثانى هذين المصطلحين هو كلّة totalite ؛ وهى مصدر من « الكُلّ » .وقد فضلْت « كُلّة » على « كُلّية » لأن المصطلح الأخير قد يختلط فى ذهن القارىء بمفهوم الكليات universals (التى تقابل الجزئيات) . وقد استخدم المفكر المغربى عبد الله العروى مصطلح الكُلّة مقابلاً totalite[19] . والكُلّة تعنى الوحدة الكاملة « ويقصد بذلك فى علم الاجتماع أن الحقيقة الاجتماعية هى ظاهرة اجتماعية تكوّن وحدة كاملة ؛ فالتاريخ يتكون من وحدة كاملة ، حيث لايمكن عزل أى عامل من العوامل التى يتكون منها »[20] . كما أننى فضلْت « كلّة » على « الوحدة الكاملة » ، حتى لا يختلط المصطلح الأخير بمفهوم الوحدة unite (الوارد فى النص) .

إن ترجمتى للنص تعتمد على الأصل الفرنسى كما ورد فى كتاب من أجل ماركس . وقد راجعت الترجمة الإنجليزية[21] ، ومع احترامى لجهد المترجم أجدنى أختلف معه أحياناً[22] . وكذلك راجعت ترجمة تيسير شيخ الأرض لكتاب قراءة رأس المال لألتوسير . ومع ترحيبى بجهده ، فإن ترجمة عمل معقد من هذا النوع بلا أى تقديم يترك العمل منفصماً عن سياقه ، ومنغلقاً على ذاته ، ومستغلقاً على القارىء ، عسيراً على الفهم ، ومبهماً . ولم ألتزم بترجمته للمصطلحات الألتوسيرية ، لأننى كثيراً ما أختلف مع اختياراته فى التعريب والنحت . وعلى سبيل المثال فقد أطلق « التعيين المشبع » على مصطلح surdétermination ، فى حين أطلقت عليه « التضافر » . وتبقى الترجمة اجتهاداً . فلأوضح موقفى منها . لقد اجتهدت فى نقل دلالة الكلمة (أى معناها فى السياق) ، لا ترجمة الكلمة ذاتها . فمثلاً كلمة concrete قد تعنى الملموس أو العينى أو المحسوس حسب السياق الخطابى ، فلم ألتزم بترجمة هذه الكلمة كلما وردت بمقابل عربى واحد ؛ لأن دلالتها تتغير حسب مكانها فى الجملة وفى الخطاب . وقد أوضحت فى الهوامش بعض الكلمات التى يستعملها ألتوسير استعمالاً خاصاً . وأما هوامش المؤلف على نصه فقد ترجمتها مسبوقة بكلمة المؤلف بين قوسين : (المؤلف) ، حتى لاتلتبس هوامشه بهوامشى . وأما الصفحات المشار إليها فى هوامش المؤلف فترجع إلى الطبعات الفرنسية من الأعمال المذكورة .

وفى ختام هذا التقديم لم يبق لى أن أقول للقارىء سوى أن ألتوسير كاتب صعب ، فأرجو ألا يتوقع طريقاً مفروشاً بالزهور ، أو حتى طريقا معبدا ؛ فالمفاهيم المعقدة التركيب ، الثرية الدلالات ، لا تلتقط إلا بجهد ومعاناة . وما قاله ماركس عن ترجمة كتابه رأس المال إلى الفرنسية (فى رسالة إلى لوريس لاشاتر محررة فى ١٨/٣/١٨٧٢) ، ينطبق حرفياً على ترجمة ألتوسير إلى العربية :

« . . . . إن الطريقة التى استخدمها . . . تجعل قراءة الفصول الأولى شائكة بما فيه الكفاية . وإننى لأخشى على الجمهور . . . . ، المتسرع فى استخلاص النتائج دائماً ، والمتعطش إلى معرفة علاقة المبادىء العامة بالمسائل المباشرة التى تستهويه ، من أن تناله صدمة ، إذا لم يتمكن من تجاوز ذلك ، منذ البداية .

« إن فى هذا ضرراً لا يمكننى أن أفعل تجاهه شيئاً ، سوى أن أحذر القراء المهتمين بالحقيقة وأنذرهم . إنه ما من طريق ملكى لبلوغ العلم ؛ والذين تتاح لهم فرصة الوصول إلى قممه النيرة ، هم فقط أولئك الذين لايهابون أن ينالهم التعب من ارتقاء مسالكه الوعرة » .

كارل ماركس[٢٣]

البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر



علاقة النمو المتفاوتة للإنتاج المادى مع الإنتاج الفنى على سبيل المثال : المسألة التى يصعب إدراكها هنا هى : كيف يتفاوت نمو علاقات الإنتاج مع نمو العلاقات القانونية ؟

ــ كارل ماركس ، مقدمة فى نقد الاقتصاد السياسى

مازال علينا أن نستوعب عبرة هذه الممارسة[٢٤] ، أعنى قانون نمو التناقضات المتفاوت ؛ فقد قال ماوتسى تونج فى جملة نقية كالفجر « ليس هناك شىء فى العالم ينمو بلا أى تفاوت » .

ولكى نفهم دلالة هذا « القانون » وأبعاده ـ الذى لا يرتبط كما يظن البعض ، بالإمبريالية فحسب ، بل يرتبط « بكل ما هو موجود فى العالم » . . . ـ فيجب الرجوع إلى هذه الميزة الأساسية فى التناقض الماركسى ، التى تكشف عن تناقض رئيسى فى كل سيرورة مركبة ، وعن سمة رئيسية فى كل تناقض . وأنا لم أتمسك بهذه « الميزة » حتى الآن بوصفها مؤشرا للكل المركب ، حيث لابد من أن يكون الكل مركباً حتى يمكن لتناقض ما أن يكون مهيمنا على غيره[٢٥] . ويجدر بنا الآن رصد هذه الهيمنة وما تنطوى عليه ، ومن الآن فصاعداً،لا بوصفها مؤشراً بل فى ذاتها .

إن هيمنة تناقض على غيره يعنى وجوده فى تركيب ذى وحدة بنائية ، ويعنى أن هذه البنية تحتوى على علاقة الهيمنة والتبعية بين التناقضات . وفى الماركسية لا يمكن أن تكون هيمنة تناقض ما على غيره ناتجةً عن توزيع عارض لمختلف التناقضات فى مجموعة تشكل موضوعا ؛ فنحن لن « نجد » فى هذا الكل المركب « الذى يحتوى على مجموعة التناقضات » تناقضاً يهيمن على غيره من التناقضات ، كما يهيمن رأس متفرج أطول من غيره فى مدّرج ملعب . فالهيمنة ليست مسألة هامشية ؛ إنما هى قضية أساسية فى التركيب ذاته . ولهذا فالمركّب يحتوى على الهيمنة بما هى عنصر رئيسى فيه : إنّ الهيمنة راسخة فى البنية التركيبية . وإن إصرارنا على أن الوحدة ليست ، ولا يمكن أن تكون ، وحدة لجوهر بسيط وأصلى وشامل ، ليس إذن من باب تضحية الوحدة على مذبح « التعددية » ، كما يزعم هؤلاء الذين يحلمون « بالأحدية » ؛ وهى مفهوم أيديولوجى غريب على الماركسية[٢٦] . إننا نؤكد شيئا آخر تماماً ، هو : إن الوحدة فى الماركسية ليست إلا وحدة التركيب ؛ وإنّ نمط التنظيم والتمفصل للتركيب هو الذى يشكل وحدته[٢٧] . ونحن نؤكد أن للكل المركب وحدة بنية تتمفصل فى الهيمنة . وإن هذه البنية الخاصة هى التى تشكّل ، فى آخر الأمر ، علاقات الهيمنة بين التناقضات وبين سماتها ، التى عدها ماوتسى تونج علاقات أساسية .

يجب إدراك هذه الحقيقة والدفاع عنها فى إصرار ، حتى لا نلقى بالماركسية فى الالتباس الذى تحررنا الماركسية من أسره ، وهو نمط من الفكر ليس له إلا نموذج أوحد من الوحدة : وحدة الماهية ، وحدة الجوهر ، وحدة الفعل . وبهذا الالتباس المزدوج يتراوح بين مادية « ميكانيكية » ومثالية الشعور . وإذا نحن تهورنا وأدمجنا الوحدة البنائية

للكل المركب مع الوحدة البسيطة للكُلّة ؛ وإذا رأينا فى الكل المركب نموا بسيطا وبحتا لجوهر أوحد أو ماهية أصلية وبسيطة ، فإننا نسقط حينذاك ماركس فى هيجل على أحسن الأحوال ، وفى أسوأ الأحوال نسقط ماركس فى هيكل Haeckel ! وفى هذا تخل عن الخصوصية التى تميز ماركس عن هيجل ، والتى تفصل فصلاً جذرياً بين نمط الوحدة الماركسية والوحدة الهيجلية ، أو بين الكُلّة الماركسية والكلّة الهيجلية . لقد اصبح مفهوم « الكلّة » فى يومنا هذا مستهلكاً ؛ فكلمة «الكُلّة» صارت تستدعى للانتقال ـ بلا سمة دخول ـ من هيجل إلى ماركس ، ومن الجشطلطية إلى سارتر ، الخ[٢٨] . وتبقى الكلمة نفسها ، ولكن مفهومها يتغير تغيراً حاسماً فى بعض الأحيان . وعند تعريف المفهوم يختفى التسيب ؛ فإنّ « الكلّة » الهيجلية ليست فى حقيقة الأمر مفهوماً مطاطياً كما يتصوّره البعض ، وإنما هى مفهوم مُعرّف ومُخصّص من خلال دوره النظرى . أما « الكُلّة » الماركسية فهى أيضاً مُعرّفة ودقيقة من جانبها . وهاتان « الكُلّتان » لا تشتركان إلا فيما يلى : (١) الكلمة ؛ (٢) تصور فضفاض لوحدة الأشياء ؛ (٣) أعداء نظريون . وفى مقابل ذلك فهما فى حقيقتهما تكادان تفتقدان الرابطة . إن **الكلّة الهيجلية نمو استلابى لوحدة بسيطة أو لأصل بسيط** ، وهو حالة نمو الفكرة Idée ؛ فهى إذن ـ وفى دقة ـ ظاهرة الأصل البسيط وتجليه الذاتى ؛ هذا الأصل الذى ينبث فى كل تجلياته ، بما فى ذلك الاستلاب الذى يمهد لترميم الكلّة . ونكرر هنا أن للمفاهيم خطورتها ؛ لأن هذه الوحدة ذات الجوهر البسيط الذى يتجلى فى استلابه ، تؤدى إلى ما يلى : نفى كل الاختلافات العينية فى الكلة الهيجلية حال إثباتها ، بما فى ذلك « المجالات » الظاهرة فى هذه الكلّة (المجتمع المدنى ، الدولة ، الدين ، الفلسفة ، الخ . .) وذلك لأنها ليست سوى « حالات » استلاب الأصل الباطنى البسيط للكلّة ؛ هذه الكلّة التى تتحقق من خلال نفى التمايزات المستلبة التى ترسيها . وبالإضافة إلى ذلك فإن ظهور هذه التمايزات بوصفها استلاباً ـ أى ظواهر ـ للأصل الباطنى البسيط ، تتساوى كلها فى « التفاهة » ، أى أنها تتهافت أمام الأصل ؛ وبناءً على ذلك تتساوى فيما بينها . ولهذا لا هيمنة لأى تناقض محدّد عند هيجل[٢٩] . وهذا يعنى أن للكل الهيجلى وحدة من النمط « الروحانى » ، حيث تُنفى التمايزات حال إرسائها ؛ وعليه فإنها تكون تافهة . فهى لا توجد لذاتها ، وليس لها مظهر الوجود المستقل ، وهى لا تدل إلا على وحدة الأصل البسيط الباطنى ، الذى يستلب عبرها . وهى تكاد تكون متساوية فيما بينها من حيث هى مظاهر مستلبة لهذا الأصل . وهذا يعنى إذن أن الكلّة الهيجلية : (١) متمفصلة تمفصلاً ظاهرياً ، لا حقيقياً ، فى « المجالات » ؛ (٢) وحدتها ليست فى تركيبها ، أى ليست فى بنية هذا التركيب ؛ (٣) فهى إذن تفتقد البنية ذات الهيمنة ، التى تشكل الشرط المطلق ، الذى يسمح للمركب الحقيقى بأن يكون له وحدة ، وبأن يكون بحق موضوعاً للممارسة ؛ تلك الممارسة التى تطمح إلى تغيير هذه البنية ؛ وهى الممارسة السياسية . وليس من باب الصدف أن النظرية الهيجلية للكلّة الاجتماعية لم تنشىء أبداً سياسة ، وليس هناك ، ولا يمكن أن يكون ، سياسة هيجلية .

وليس هذا كل ما فى الأمر ؛ فإن صح أن كل تناقض هو تناقض كلٍّ مركب مبنى على الهيمنة ، فلا يمكننا أن نتصور الكل المركب ينهض بدون هذه التناقضات ، وبدون علاقة التفاوت الأساسية . وبعبارة أخرى فكل تناقض ، وكل تمفصل مهم للبنية ، بالإضافة إلى العلاقة العامة للتمفصلات فى البنية ذات الهيمنة ، كلها تشكل شروط الوجود للكل المركب ذاته . وما طُرح هنا هو غاية فى الأهمية ؛ لأنه يعنى أن بنية الكل ـ ومن ثم « تمايز » التناقضات الأساسية وبنيتها ذات الهيمنة ـ هى الوجود ذاته للكل ؛ كما أن « تمايز » التناقضات (وكونها تتسم بتناقض رئيسى ، الخ ؛ وكون كل تناقض يتسم بسمة رئيسية) ليس إلا شرط الوجود للكل المركب . فلنوضح : إن ما نطرحه ينطوى على أن التناقضات « الثانوية »ليست ظواهر بحتة للتناقض « الرئيسى » ؛ وإن التناقض الرئيسى ليس جوهرا تشكل ظواهره فى التناقضات الثانوية ، بحيث يمكنه أن يستغنى عنها أو عن البعض منها أو يتواجد قبلها أو بعدها[٣٠] . إن طرحنا ينطوى على العكس ــ ينطوى على أن التناقضات الثانوية أساسية فى وجود التناقض الرئيسى ، وأنها تشكل فى حقيقة الأمر شروط وجوده ، كما أن التناقض الرئيسى يشكل شروط وجودها . ولنأخذ المجتمع مثالا للكل المركب البنائى . إن « علاقات الإنتاج » ليست مجرد ظاهرة تنتجها قوى الإنتاج ، بل هى أيضاً شرط وجود هذه القوى . كما أن البنية الفوقية ليست مجرد مظهر للبنية ، فهى أيضاً شرط وجود هذه البنية[٣١] . وينطلق هذا من مبدأ ماركس الذى أشرنا إليه سابقاً : لا يوجد فى أى مكان إنتاج بلا مجتمع ، أى بلا علاقات اجتماعية ؛ والوحدة التى لا يمكن الوصول إلى أبعد منها هى وحدة الكل ، حيث نجد فيها تلازم الإنتاج وعلاقات الإنتاج تلازما متبادلاً . فالإنتاج يستلزم لوجوده علاقات الإنتاج وشكلها ، كما تستلزم علاقات الإنتاج لوجودها الإنتاج[٣٢] . وأرجو هنا ألا يُساء فهمى . إن هذا التلازم المتبادل بين « التناقضات » لا يلغى البنية ذات الهيمنة ، التى تحكم على هذه التناقضات وفى التناقضات (وفى هذه الحالة يحددها الاقتصاد فى آخر الأمر) . ولا ينجم عن هذا التلازم باستدارته الظاهرة هدمُ البنية ذات الهيمنة ، التى تشكل تركيب الكل ووحدته ، بل الأمر على العكس ، فإنّ التلازم يكمن فى صميم وجود التناقضات ، ويتجلى فى البنية ذات الهيمنة التى تشكل وحدة الكل[٣٣] . **إن انعكاس شروط الوجود للتناقض فى داخله** ؛ أى **انعكاس البنية المتمفصلة ذات الهيمنة ، التى تشكل وحدة الكل المركب فى داخل كل تناقض** ، هذا الانعكاس هو أعمق سمة للجدلية الماركسية ؛ وهو ما حاولت تناوله سابقاً فى مفهوم « **التضافر** »[٣٤] .

ولكى نتعمق هذه المسألة ، دعنا نعرج على مفهوم مألوف . فعندما قال لينين إن « **روح الماركسية هو التحليل المحسوس لوضع ملموس** » ، وعندما أوضح كل من ماركس وانجلز ولينين وستالين وماو أن « **كل شىء يتوقف على الأوضاع** » ، وعندما وصف لينين « **الظروف** » الخاصة بروسيا عام ١٩١٧ ، وعندما بيّن ماركس (وكل التراث الماركسى) بألف مثال على هيمنة هذا التناقض أو ذاك ، حسب الظروف ، الخ ؛ فإنهم كانوا يستدعون مفهوماً قد يبدو إمبريقياً ؛ لأن الأوضاع هى فى آن واحد الأوضاع الكائنة ، وكيان أوضاع الظاهرة المأخوذة فى الحسبان[٣٥] . إننا إزاء مفهوم ماركسى مهم جداً ؛ لأنه بالتحديد ليس مفهوماً إمبريقياً ، أى تقريراً عما هو كائن . . . بل على العكس ، هو مفهوم **نظرى** ينطلق من صميم الموضوع ، وهو الكل المركب المُعطى دائماً من قبل[٣٦] . إن هذه الأوضاع ليست فى حقيقة الأمر إلا كيان الكل فى « موقف » معين ، هو بالنسبة للرجل السياسى « **الموقف الراهن** » ، أى أن الأوضاع هى

العلاقات المعقدة المتلازمة والمتشابكة فى تمفصلات بنية الكل المركب . ولهذا نجد أنه من الممكن والمشروع نظرياً التحدث عن « الأوضاع » على أساس أنها العامل الذى يسمح بتعليل مايلى : لم تنفجر الثورة محط الاهتمام ولم تنتصر إلا فى روسيا عام ١٩١٧ ، والصين عام ١٩٤٧ ، وكوبا عام ١٩٥٨ ؛ وليس فى مكان آخر أو فى « ظرف زمانى » آخر . ولم تنجح الثورة التى يحركها التناقض الأساسى للرأسمالية قبل مرحلة الإمبريالية . وقد نجحت فى « ظروف » مؤاتية ، كانت بالتحديد هى نقاط التصدع التاريخى « والحلقات الأكثر ضعفاً فى السلسلة » . لم تنجح فى إنجلترا أو فرنسا أو ألمانيا ، ولكن فى روسيا « المتخلفة » (تعبير لينين) ، والصين وكوبا (وهما مستعمرتان سابقتان ، عانتا من استغلال الإمبريالية) . وإذا كان بالإمكان التحدث عن الأوضاع بدون الوقوع فى قبضة الإمبريقية أو لا عقلانية « الأمور على هذه الشاكلة » و « الصُدف » فذلك لأن الماركسية تتعامل مع « الأوضاع » على أساس أنها الوجود (الحقيقى والملموس والحاضر) للتناقضات التى تشكل الكل فى سيرورة تاريخية . ولهذا فإن لينين باستحضاره « للأوضاع الكائنة » فى روسيا لم يقع فى الإمبريقية ، وإنما حلّل وجود الكل المركب فى سيرورة الإمبريالية فى روسيا من خلال « الحالة الراهنة » .

وإذا لم تكن الأوضاع سوى الكيان الحالى للكل المركب ، فإنها أيضاً تناقضاته التى يعكس كل منها فى تكوينه العلاقة العضوية التى تربطه بالتناقضات الأخرى فى بنية الكل المركب ذات الهيمنة . وبما أن كل تناقض يعكس فى تكوينه (أى فى علاقاته المتفاوتة مع التناقضات الأخرى ، وفى علاقة التفاوت بين سمتيه) بنية الكل المركب ذات الهيمنة التى يتواجد فيها ، فلهذا يعكس التناقض الكيان الحالى للكل ؛ وهو بهذا يعكس « أوضاع » الكل الحالية ويتطابق معها . ولهذا فنحن نتحدث عن « حالة الكيان » للكل عندما نتحدث عن « الأوضاع الكائنة » .

ترى أما زال ضرورياً أن نرجع إلى هيجل لنبيّن أن « الظروف » أو « الأوضاع » ليست عنده إلا ظواهر ، وأنها ـ من ثم ـ زائلة ، لأنها لا تعبّر أبداً فى شكلها العرضى الذى أطلق عليه تعبير « وجود الضرورة » إلا عن تجلى حركة الفكرة ؟ ولهذا « فالأوضاع » ليست واردة حقا عنده ؟ إننا نجد عند هيجل ، تحت غلاف البساطة المتحولة إلى تعقيد ، باطناً بحتاً تشكل الظاهرة سطحه . أما أن تكون « العلاقة مع الطبيعة » مثلاً ، جزءاً عضوياً من « أوضاع الوجود » ، كما هى فى الماركسية ، وأن تكون حداً ، وحداً رئيسياً ، للتناقض الرئيسى (قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج) ، وأن تشكل هذه العلاقة مع الطبيعة أوضاع وجود هذه القوى والعلاقات الإنتاجية ، منعكسة فى التناقضات « الثانوية » للكل ، وفى علاقات هذه التناقضات « الثانوية » ، أى أن تشكل أوضاع الوجود جانباً مطلقاً ، ذلك الجانب الذى كان سابق الوجود دوماً على وجود الكل المركب ، والذى ينعكس فى هذا الكل المركب ـ كل هذا غريب تماماً على هيجل ، الذى يرفض فى آن واحد الكل المركب البنائى وأوضاع وجوده ، بتبنيه مسبقاً لباطن صرف وسيط . ولهذا نجد على سبيل المثال ، العلاقة مع الطبيعة التى تشكل أوضاع الوجود لكل المجتمعات الإنسانية ــ نجدها لا تلعب عند هيجل إلا دور الوقائع العارضة ، ودور « لا عضوية » المناخ والجغرافيا (فعنده أمريكا « قياس حده الأوسط ـ وهو مضيق باناما ـ ضيق جداً ») ودور تعبيره الشهير « هكذا الأمور ! » (تعليق هيجل أمام الجبال) مشيراً إلى الطبيعة المادية التى يجب « تجاوزها » (aufge- hoben) من قبل الروح التى هى « حقيقتها » . . نعم ، عندما تحجم أوضاع الوجود إلى طبيعة جغرافية بهذا الشكل لتصبح شيئاً عرضياً ، فلا عجب أن تحتوى الروح هذه الأوضاع لتنفيها وتتجاوزها فى آن واحد ؛ هذه الروح التى هى الضرورة المستقلة بالنسبة للأوضاع التى تتواجد فى الطبيعة فى شكل عامل الاحتمال (الذى يجعل جزيرة صغيرة تخرج رجلا عظيما !)[٣٧] . وبما أن هيجل ينظر إلى أوضاع الوجود ـ سواء كانت طبيعية أو تاريخية ـ على أنها عرضية ، فهى بالنسبة له لا تحدد إطلاقاً الكلّة الروحانية للمجتمع . إن غياب الأوضاع (لا بمعناها الإمبريقى أو العارض) عند هيجل يقترن بغياب بنية حقيقية للكل ، وغياب البنية ذات الهيمنة ، وغياب أى تحكم أساسى ، وأخيراً غياب انعكاس الأوضاع فى التناقض الذى يحدد « التضافر » .

وإذا كنت أصر هنا على هذا « الانعكاس » الذى اقترحت تسميته « بالتضافر » فهذا لضرورة تمييزه واستخراجه وإعطائه أسماً لكيما نفهم حقيقته نظرياً ؛ وهو أمر تقتضيه الممارسة النظرية ، كما تقتضيه الممارسة السياسية الماركسية[٣٨] . دعنا إذن نحاول أن نحيط بهذا المفهوم إحاطة عميقة . إن التضافر يعنى أن فى التناقض سمة رئيسية ، هى انعكاس أوضاع وجود التناقض فى التناقض ذاته ؛ أى انعكاس موقع التناقض فى بنية الكل المركب فى التناقض ذاته . وهذا الوضع ليس مستقراً ؛ فهو ليس الوضع الوحيد الذى « يحق » له (أى أنه ليس الموقع الوحيد الذى يحتله التناقض فى سلم تدرج القوى ومكانته من القوة المحدّدة ، وهى الاقتصاد فى المجتمع) ، ولا هو وضع التناقض الوحيد « فعلياً » (سواء كان وضعاً مهيمناً أو تابعاً فى المرحلة موضع النظر) . إن وضع التناقض هو العلاقة بين وضعه الفعلى والوضع الذى يحق له ؛ أى هو العلاقة التى تجعل من الوضع الفعلى صيغة « متغيرة » لبنية « ثابتة » ، هى بنية الكل المركب المتميزة بتناقض مهيمن .

وإذا صحّ هذا فيجب التسليم بأن التناقض لا يقتصر على دلالة واحدة (لا يقتصر نهائياً على دور ومعنى ثابتين) ؛ لأنه يعكس فى ثناياه وفى صميمه علاقته ببنية التفاوت للكل المركب . ولكن يجب أن نضيف أن عدم اقتصار التناقض على دلالة أحادية لا يعنى أنه « منفتح الدلالة » ، ومجهز لاحتواء أى معنى عابر يطرحه التعدد الإمبريقى ، وخاضع لرحمة الظروف « والصدف » وصدى لها ، كما تكون نفس الشاعر جاهزة لتقمص السحابة العابرة . بل الأمر على العكس ؛ إذ إنه فى عدم اقتصار التناقض على أحادية الدلالة المحددة نهائياً ، وفى تنبهنا لدوره وجوهره ، يتكشف لنا التناقض مُحدداً من خلال المركب البنائى الذى يمنحه تحديداً معقداً وبنيوياً ومتفاوتاً ، وأرجو أن تغفروا لى هذا التعبير الشنيع . . . وأنا أعترف بتفضيل لكلمة أقصر هى : [يمنحه] تضافراً .

إن هذا النوع الخاص من التحديد التضافرى هو الذى يمنح التناقض الماركسى خصوصيته ، ويسمح بالإدراك النظرى للممارسة الماركسية ، سواء كانت نظرية أو سياسية . والتضافر هو العامل الوحيد الذى يسمح بفهم التنوعات والطفرات الملموسة للكل المعقد

البنائي ، كالتكوين الاجتماعي (وهو التكوين الوحيد الذى تمسه الممارسة الماركسية حقا حتى يومنا هذا) ، لا على أساس أنها تنوعات وطفرات عشوائية ناتجة عن « أوضاع » خارجية ، وعن أثرها على كل بنائى ثابت بمكوناته الثابتة ، ونسقها الثابت (وهذه هى الميكانيكية) ــ بل تفهم هذه التنوعات والطفرات على أساس أنها إعادات تشكيل ملموسة ومكتوبة فى الجوهر ، وعلى أساس أنها « استعراض » كل عنصر فى الجوهر ، واستعراض كل تناقض فى الجوهر ، واستعراض تمفصلات البنية المركبة ذات الهيمنة ، التى تنعكس فى هذه التمفصلات . فهل ما زلنا فى حاجة لتكرار القول بأنه بدون استيعاب هذا النمط من التحديد وتمييزه وأخذه فى الحسبان ــ بدون هذا لا يمكن أن نفكر إطلاقاً فى إمكانية العمل السياسى بله إمكانية الممارسة النظرية ؛ أى أنه لا يمكن على وجه التحديد التفكير فى جوهر الموضوع (للمادة الأولية) فى الممارسة السياسية والنظرية ، أى فى بنية « الموقف الراهن » (السياسى أو النظرى) الذى تدور الممارسة حوله ؟ وهل نحن بحاجة إلى إضافة أنه بدون إدراك هذا التضافر يستحيل الإدراك النظرى لما وراء هذه الحقائق البسيطة التالية : مغزى « العمل » المذهل لمنظر ــ سواء كان جاليليو أو سبينوزا أو ماركس ــ أو لثورى كلينين وإخوانه ، الذين قدموا معاناتهم ، إن لم يكن حياتهم ، لحل هذه « المشكلات » الصغيرة . . . موضحين نظرية « بديهية » ، وقائمين بثورة « حتمية » ، ومحققين فى « عرضيتهم »(!) الشخصية الضرورة التاريخية ، سواء كانت نظرية أو سياسية ، حيث يمكن للمستقبل أن يحيا «حاضره» طبيعياً ؟[٣٩]

ولكى ندقق فى هذا الأمر ، دعنا نرجع إلى مقولات ماو تسى تونج . فإذا كانت كل التناقضات خاضعة لقانون التفاوت المهم ، وحتى يكون الإنسان ماركسياً ، ويكون العمل السياسى ممكناً (وأضيف هنا الإنتاج النظرى) ، فلابُدَّ ــ ومهما ارتفع الثمن ــ من التمييز بين الرئيسى والثانوى فى التناقضات وفى سماتها . وإذا كان هذا التمييز مهماً للممارسة وللنظرية الماركسية فذلك ، كما يقول ماو ، لأن التمييز لازم لمواجهة الواقع الملموس وحقيقة التاريخ الذى يعيشه البشر ؛ وهو لازم لإدراك الواقع الذى يحكمه تطابق الضدين ، أى : (١) انتقال ضد ، فى ظروف محددة ، إلى مكان ضده المقابل[٤٠] ، واستبدال الأدوار بين التناقضات وسماتها (وسنسمى ظاهرة الاستبدال هذه بالنقل) ؛ (٢) « تطابق » الضدين فى وحدة حقيقية (وسنسمى ظاهرة « الإدماج » هذه بالتكثيف)[٤١] . إن عبرة الممارسة ، فى حقيقة الأمر ، هى أنه فى حين تكون البنية ذات الهيمنة ثابتة ، تتغير فيها وظيفة الأدوار، فيمسى التناقض الرئيسى ثانوياً ، ويأخذ تناقض ثانوى ما مكانه . كما أن السمة الرئيسية تمسى ثانوية ، والسمة الثانوية تمسى رئيسية . وهناك دائماً تناقض رئيسى وتناقضات ثانوية ، ولكنها تتبادل أدوارها فى البنية المتمفصلة فى الهيمنة ؛ هذه البنية التى تبقى ثابتة . لقد قال ماوتسى تونج « ليس هناك أدنى شك فى أنه فى كل مرحلة من مراحل السيرورة ، **لا يوجد إلا تناقض رئيسى واحد يلعب دوراً قيادياً** » . ولكن هذا التناقض الرئيسى الناتج عن النقل لا يصبح « حاسماً » ومُفجراً إلا بالتكثيف (« بالإدماج ») . إن التكثيف يشكل « الحلقة الحاسمة » التى يجب القبض عليها وشدّها فى الصراع السياسى كما قال لينين (أو فى الممارسة النظرية . .) ، حتى نتمكن من السلسلة كلها . ولكى نستخدم مجازاً أكثر استدارة ، نقول هى نقطة التقاطع الاستراتيجية فى العقدة التى لابد من حلّها « لتفكيك الوحدة » القائمة[٤٢] . وحتى يحدث ذلك ، علينا ألا نؤخذ بمظاهر التعاقب العشوائى للهيمنات ؛ فإنّ كل هيمنة تشكل خطوة فى السيرورة المركبة (قاعدة « تقسيم التاريخ إلى حقبات ») ؛ ولأننا نتعامل مع جدلية سيرورة مركبة ، فلهذا علينا أن نأخذ فى الحسبان هذه « الأونات » الخاصة والمتضافرة ، التى هى « الأشواط » و « المراحل » و « الحقبات » . وكذلك علينا أن نأخذ فى الحسبان طفرات الهيمنات الخاصة التى تميز كل شوط . إن تعقد النمو (أى النمو على مراحل معينة) وتعقد بنية كل مرحلة تعقداً معيناً ، هذه العقد تشكل وجود السيرورة المركبة وواقعها . وهذا هو ما يشكل الحقيقة الحاسمة فى الممارسة السياسية ولها (وفى الممارسة النظرية طبعاً) ، كما يشكل نقل الهيمنة وتكثيف التناقضات التى قدم إلينا لينين مثلاً جلياً وعميقاً لها فى تحليله لثورة ١٩١٧ (التى كانت نقطة « إدماج » fusion التناقضات . والإدماج مستخدم هنا بدلالتيه الاثنتين : التكثيف والتلاحم . وهو النقطة التى عندها تتكثف « تندمج » "fusionnent" تناقضات عدة ، إلى درجة أنها تصبح نقطة الاندماج الحرجة ، أى نقطة الطفرة الثورية ، ونقطة « التلاحم ») .

قد تسمح لنا هذه التوضيحات بإدراك لماذا لا يوجد أى استثناء لقانون التفاوت المهم[٤٣] . فهذا التفاوت لا استثناء له ؛ لأنه هو نفسه ليس استثناء ، أى أنه ليس قانوناً فرعياً ، ناتجاً عن ظروف خاصة (كالإمبريالية مثلاً) ، ولا قانوناً جارياً على اختلال نمو تكوينات اجتماعية متميزة (تفاوت النمو الاقتصادى مثلاً بين الدول « المتقدمة » و « المتخلفة » ، المستعبِرة والمستعمَرة ، الخ . .) ، بل على العكس ؛ فهو قانون أولى وسابق لهذه الأحوال الخاصة . ولذا فإنه يمكنه أن يعلل هذه الأحوال الخاصة ؛ لأنه غير ناتج عنها . وبما أن قانون التفاوت يمس كل تكوين اجتماعى فى كل جوانب وجوده ، فهو يمس أيضاً علاقات تكوين اجتماعى ما بغيره من التكوينات الاجتماعية التى قد تتميز بنضوج اقتصادى وسياسى وأيديولوجى مختلف . ويسمح قانون التفاوت بإدراك إمكانية هذه العلاقات . وبناء على ذلك ، فليس التفاوت الخارجى ــ عندما يكون وارداً ــ هو الذى ينشىء التفاوت الداخلى (مثلاً فيما يطلق عليه لقاء « الحضارات ») ؛ بل على العكس ؛ فالتفاوت الداخلى هو الأول،وهو ينشىء التفاوت الخارجى ويصعّد دوره ، إلى درجة أن أثر هذا التفاوت الثانى يصل إلى داخل التكوينات الاجتماعية المتواجدة . إن كل تفسير يرجع ظواهر التفاوت الداخل إلى تفاوت خارجى (مثلا تفسير الظروف « الاستثنائية » فى روسيا عام ١٩١٧ من خلال علاقات تفاوت خارجى فقط ، كالعلاقات الدولية ، أو تفاوت فى النمو بين روسيا والغرب . . الخ . .) يسقط فى الميكانيكية ، أو ـ فيما هو ادعاء التباين عنها ـ فى نظرية التأثير المتبادل بين الخارج والداخل . وبناء على كل هذا يجب علينا أن نتوصل إلى التفاوت الداخل الأولى ، حتى نفهم جوهر العلاقة الخارجية .

إن تاريخ النظرية والممارسة الماركسية كله يؤيد ذلك . فالنظرية والممارسة الماركسية تجدان التفاوت،لابوصفه أثراً خارجياً فحسب للتفاعل بين مختلف التكوينات الاجتماعية الموجودة ، بل تجدان أيضاً هذا التفاوت فى داخل التكوين الاجتماعى ، لا بوصفه شيئاً بسيطاً

وخارجاً عن هذا التكوين الاجتماعي (فعل متبادل بين البنية التحتية والبنية الفوقية) بل بوصفه شيئاً داخلياً عضوياً في كل حالة من حالات الكلّة الاجتماعية ، وفي كل تناقض من التناقضات . إن « الاقتصادية » (الميكانيكية) ، لا الماركسية الحقيقية ، هي التي تعين تعييناً لا رجوع عنه الخطوات المتدرجة ، وجوهر كل واحدة منها ودورها ، كما تقدم دلالة أحادية لعلاقاتها(٤٤) . وهي التي تعرّف الأدوار وأصحابها تعريفاً نهائياً ، غير مدركة ضرورة تبادل الأدوار في السيرورة « حسب الظروف » . والاقتصادية هي التي تقرر تقريراً مسبقاً وقطعياً بتطابق التناقض المحدِّد في آخر الأمر بدور التناقض المهيمن ؛ وهي التي تربط دوماً الدور الرئيسي بعدد من السمات (قوى الإنتاج ، الاقتصاد ، الممارسة) ، والدور الثانوي بسمة أخرى (علاقات الإنتاج ، السياسة ، الأيديولوجيا ، النظرية . .) . هذا ، في حين نرى في واقع التاريخ أن التحديد الذي يقوم به الاقتصاد في آخر الأمر ، يتم بتناوب الاقتصاد والسياسة والنظرية الخ . . في لعب الدور الرئيسي . لقد أدرك إنجلز هذا جيداً ، وأشار إليه في صراعه ضد انتهازيي الدولية الثانية ، الذين توقعوا تحقق الاشتراكية بفعل الاقتصاد وحده(٤٥) . وكل أعمال لينين السياسية تشهد على عمق المبدأ التالي : إن التحديد الذي يقوم به الاقتصاد في آخر الأمر يتحقق حسب مراحل السيرورة ، لا عشوائياً ، ولا لأسباب خارجية أو عرضية ، ولكن في الواقع لأسباب داخلية وضرورية عبر الإبدال والنقل والتكثيف .

فالتفاوت إذن أسبق من التكوين الاجتماعي ؛ لأن البنية ذات الهيمنة في الكل المركب ؛ هذا الثابت البنيوي هو في ذاته يتحقق في الصياغات المتنوعة الملموسة للتناقضات ، التي تشكل التفاوت . ولهذا فهي تشكل نقلاته وتكثيفاته وطفراته ، الخ . . وفي المقابل ، فإن هذا التنوع متحقق في وجود الثابت . والنمو المتفاوت (أي ظاهرتا النقل والتكثيف اللتان يمكن رصدهما في سيرورة النمو للكل المركب) ليس إذن خارجاً على التناقض ، بل هو جوهره الحميم . والتفاوت الموجود بين « نمو » التناقضات ، أي في السيرورة ذاتها ، موجود إذن في جوهر التناقض ذاته . ولولا اقتران مفهوم التفاوت بمقابلة سطحية ذات طابع كمي لكان بإمكاني القول بلا تردد بأن التناقض الماركسي « محدَّد تحديداً متفاوتاً » ، على شرط التسليم بأن صميم جوهر التفاوت هو التضافر .

وتبقى لنا مسألة أخرى للفحص ، وهي دور التناقض المحرِّك لنمو سيرورة ما . فإدراك التناقض لا معنى له إن لم يؤدِّ إلى إدراك دوره المحرِّك .

وما ذكرنا عن هيجل يسمح بإدراك الجدلية الهيجلية ، وما إذا كان مفهومها ينطوي على قوة محرِّكة أو « نمو ذاتي » . فعندما تمجد الفينومينولوجيا ، في نص جميل كالليل ، « عمل السالب » في الكائنات والأعمال ، وبقاء الروح في الموت ذاته ، وقلق السلبية الكوني الذي يمزق جسد الوجود لكيما يخلق جسد هذا اللاامتناهي الرائع ، ويحول العدم إلى وجود وروح ـ فحينذاك ترتعش كل جوارح كل فيلسوف وكأنه يواجه أسراراً طقوسية . ولكن السلبية لا يمكن أن تحتوي على المبدأ المحرِّك للجدلية ، وهو سلب السلب إلا بوصفه انعكاساً دقيقاً للمسلمات النظرية الهيجلية ، بما في ذلك البساطة والأصل . فالجدلية تصبح سلبية عندما تكون تجريداً لسلب السلب ، الذي هو بدوره تجريد لظاهرة ترميم استلاب الوحدة الأصلية . ولهذا ففي كل بداية هيجلية تكون النهاية هي الشاغل . ولهذا لا يقوم الأصل الا بالنمو الذاتي ، والإنتاج الذاتي لنهايته الخاصة عبر استلابه . وإن مفهوم هيجل عن « هذا الذي يحافظ على الذات في كيان مغاير للذات » هو أيضاً يحقق السلبية . فالتناقض إذن محرّك عند هيجل بوصفه سلبية ، أي بوصفه انعكاساً صرفاً « للكيان في ذاته ، حتى عندما يكون في كيان مغاير للذات » ؛ فهو إذن انعكاس بحت لمبدأ الاستلاب ذاته : وهو بساطة الفكرة .

ولا يمكن أن يكون الأمر هكذا عند ماركس . فعندما نتعامل مع سيرورات البنية المركبة ذات الهيمنة ، نجد أن مفهوم السلبية (وما يتبعه من مفاهيم ، كسلب السلب ، والاستلاب ، الخ . .) لا يمكن أن تستخدم لفهم نمو هذه السيرورات فهماً علمياً . كما أنه لا يمكن أن تعد ضرورة النمو ونمطها عند ماركس ضرورة أيديولوجية يفرضها انعكاس النهاية في بدايتها ، ولا يمكن أن يعد المبدأ المحرك للنمو عند ماركس مماثلا لنمو الفكرة في استلابها الخاص . فالسلبية والاستلاب هما إذن مفهومان أيديولوجيان ، لا يمكنهما ـ من وجهة نظر الماركسية ـ أن يعبرا إلا عن مضمونيهما الأيديولوجيين . إن رفض النمط الهيجلي للضرورة ، ورفض الجوهر الهيجلي للنمو ، لا يعني إطلاقاً أننا نجد أنفسنا بذلك في فراغ الذاتية النظري أو « التعددية » أو « العرضية » . الأمر على العكس ؛ فشرط التحرر من المصادرات الهيجلية هو الذي يضمن النجاة الحقيقية من هذا الفراغ . ففي الواقع يمكننا أن ندرك حقيقة الصيرورة وسماتها النمطية ؛ لأن السيرورة مركبة ، ولأن لها بنية ذات هيمنة .

وسأقدم هنا مثالا واحداً . كيف يمكن نظرياً تأييد صحة هذه المقولة الماركسية المهمة : « الصراع الطبقي محرِّك التاريخ » ؟ أي كيف يمكن دعم القول بأنه يمكن « تفكيك الوحدة الموجودة » عبر الصراع السياسي دعماً نظرياً ، إذا كنا واثقين وعارفين بأن الاقتصاد ـ لا السياسة ـ هو الذي يحدّد في آخر الأمر(٤٦) ؟ وكيف يمكننا ـ بدون الرجوع إلى حقيقة السيرورة المركبة وبنيتها ذات الهيمنة ـ أن ندرك نظرياً الفارق الحقيقي القائم بين الاقتصاد والسياسة في الصراع الطبقي ذاته ، أي ـ بكل دقة ـ كيف يمكننا أن ندرك الفارق الحقيقي بين الصراع الاقتصادي والصراع السياسي ، وهو الفارق الذي يميز الماركسية دوماً عن كل الأشكال التلقائية أو المخططة للانتهازية ؟ وكيف يمكننا فهم ضرورة المرور بالمستوى الخاص والمتميز للصراع السياسي ، إلا إذا كان هذا المستوى ـ بتميزه وبقدر تميزه ـ ليس مجرد ظاهرة بسيطة ، بل كان هذا المستوى تكثيفاً حقيقياً ، ونقطة استراتيجية ، في العقدة التي ينعكس فيها الكل المركب (اقتصاد وسياسة وأيديولوجيا) ؟ وأخيراً كيف يمكن إدراك حقيقة مرور الضرورة التاريخية بشكل حاسم في الممارسة السياسية ، إذا كانت بنية التناقض لا تسمح بهذه الممارسة في الواقع ؟ وكيف ندرك أن نظرية ماركس التي أبانت لنا عن هذه الضرورة وهي نظرية منتوجة إذا لم تسمح بنية التناقض بواقع هذا الإنتاج ؟

فالقول إذن بأن التناقض محرِّك يعني ـ في النظرية الماركسية ـ صراعاً حقيقياً ومواجهات حقيقية في مواقع معينة من بنية الكل المركب . وهو

إذن القول بأن موقع المواجهة قد يتغير حسب العلاقات الراهنة للتناقضات فى البنية ذات الهيمنة . وهو إذن القول بأن تكثيف الصراع فى موقع استراتيجى لا ينفصل عن انتقال الهيمنة بين التناقضات ؛ وإن هذه الظواهر العضوية ، من نقل وتكثيف ، تحقق « تطابق الأضداد » ، إلى أن يتم إنتاج المعالم المرئية لشكل الطفرة أو القفزة النوعية التى تؤهل لاندلاع الثورة وتلاحم الكل . وانطلاقاً من هنا يمكن فهم التمييز المهم فى الممارسة السياسية بين أحوال مختلفة للسيرورة : حال « لا تضادى » ؛ وحال « تضادى » ؛ وحال « انفجارى » . لقد قال لينين إن التناقض حى فى كل الأحوال . وهذه الأحوال الثلاثة ليست إذن إلا ثلاثة أنماط للوجود . ويمكننى أن أصف بلا تردد الحال الأول بالحال الذى يكون فيه تضافر التناقض موجوداً فى إطار هيمنة النقل (إطار « الكناية » الذى كرس له التاريخ والنظرية تعبير « تغيرات كمية ») ؛ والحال الثانى يمكننى أن أصفه كحال يكون فيه التضافر موجوداً فى إطار هيمنة التكثيف (تنازع طبقى حاد فى المجتمع ؛ أزمات نظرية فى العلم ، الخ) ؛ والحال الأخير ، وهو حال الانفجار الثورى (فى المجتمع ، فى النظرية ، الخ .) ، فهو حال تكثيف إجمالى متقلب وحافز للتفكك وإعادة تشكيل الكل ؛ أى إعادة بناء إجمالية للكل على قاعدة نوعية جديدة . إن الإطار « التراكمى » البحث ــ بقدر ما يمكن أن يكون هذا « التراكم » كمياً بحتاً (فالإضافة لا تكون جدلية إلا فى حالات استثنائية) ــ يبدو هذا الإطار تابعاً . وقد أعطانا ماركس مثلاً حقيقياً واستثنائياً (وإن كان استثناء مبنياً على ظروفه الخاصة) ، لا مثلاً مجازياً منه ، فى نص فريد من كتاب رأس المال ، الذى كان موضع تعليق شهير لإنجلز فى كتابه ضد دوهرنج (الكتاب الأول ، الفصل الثانى عشر) .

وختاماً أود أن ألخص دلالة هذا التحليل ، مع العلم أنه توجيهى وغير مكتمل . فلتسمحوا لى أن أذكركم بأن ما قمت به هو عرض نظرى للمميزات الخاصة بالجدلية الماركسية السائدة فى الممارسة النظرية والسياسة الماركسية ، وأن هذا كان موضوع القضية التى طرحناها ، وهى قضية طبيعة « انقلاب » الجدل الهيجلى عند ماركس . وإذا بقى هذا التحليل ملتزماً بالمتطلبات الأولية للبحث النظرى التى أشرنا إليها فى البداية ، فلابد أن يؤهلنا حله النظرى للتوصل إلى تفسيرات نظرية ، أى للتوصل إلى المعرفة .

وإذا صح هذا نكون قد توصلنا إلى نتيجة نظرية يمكن أن أعبر عنها هنا فى إيجاز كما يلى :

يتميز التناقض الماركسى « بتفاوته » أو « تضافره » الذى تنعكس فيه أوضاع وجوده ، أى تنعكس فيه بنية التفاوت (ذات الهيمنة) المميزة للكل المركب المعطى دوماً مسبقاً ، التى تشكل وجود الكل المركب . ومن هذا المنطلق يكون التناقض محركاً لكل نمو . ويكون النقل والتكثيف الناشئان فى تضافر التناقض متجون بهيمنتها لثلاثة أطوار (لا تضاد ، تضاد ، انفجار) ، تشكل وجود السيرورة المركبة ، أى « صيرورة الأشياء » .

وإذا صحّ أن الجدلية ــ كما قال لينين ــ هى إدراك التناقض فى جوهر الأشياء كقانون نموها وعدم نموها ، كقانون ظهورها وطفراتها وتلاشيها ، حينذاك يمكننا أن نصل من خلال تعريف خصوصية التناقض الماركسى إلى الجدلية الماركسية ذاتها[٤٧] .

وككل مقولة نظرية ، لا يعنى هذا التعريف إلا المضمنات العينية التى يستدعيها فكرياً .

وككل مقولة نظرية فعلى هذا التعريف أن يمكننا من إدراك هذه المضمنات العينية قبل كل شىء .

ولا يمكن لهذا التعريف أن يدّعى أنه نظرية ــ بالمعنى العام للمصطلح ــ إلا عندما يمكننا من إدراك مجموعة المضمنات العينية ، تلك التى انطلق منها ، والتى لم ينطلق منها .

لقد طرحنا هذا التعريف للجدلية بصدد مُضمنين عينيين ، هما الممارسة النظرية والممارسة السياسية فى الماركسية .

ويبقى لتبرير أبعاد تعريف الجدلية ، ولإثبات أنها لا تقتصر على النطاق الذى طرحت فيه ، ولإمكان القول بأنها تمتلك شمولية متكافئة ــ يبقى علينا أن نختبرها فى ضوء مضمنات عينية أخرى ، وممارسات أخرى ، مثلاً اختبارها فى ضوء الممارسة النظرية التى مازالت إشكالية فى العلوم (كالإبستيمولوجيا وتاريخ العلوم والأيديولوجيات والفلسفة ، الخ . . .) لكيما نتأكد من أبعادها ، وأخيراً لكيما نعدِّل من صياغتنا لها ــ كما يجب علينا أن نفعل ــ وبإيجاز لكيما نكتشف ما إذا كنا قد أدركنا فى « الخاص » الذى قمنا برصده « الكل » الذى أوجد هذا « الخاص » .

ومن الممكن ، أو من اللازم ، أن يكون هذا منطلقاً لبحوث جديدة .

أبريل ــ مايو ١٩٦٣

الهوامش :

(١) من أهم أعمال لوى ألتوسير :

—**Montesquieu: La politique et l'histoire** (Paris: Presses Universitaires de France, 1959).
—**Pour Marx** (Paris: Maspero, 1965).
—**Lire le Capital** (Paris: Maspero, 1965).
—**Lénine et la philosophie** (Paris: Maspero, 1968).
—**Éléments d'autocritique** (Paris: Hachette, 1974).
—**Philosophie et philosophie spontanée des savants** (Paris, 1974).
—**Positions 1964-1975** (Paris: Éditions Sociales, 1976).

بالإضافة إلى كثير من المقالات التى نشرت فى مجلات ودوريات .

(٢) لوى ألتوسير وعدد من الباحثين ، قراءة رأس المال ، ترجمة تيسير شيخ الأرض (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، الجزء الأول ١٩٧٢ ، الجزء الثانى ١٩٧٤) .

(٣) أكتفي في هذا السياق بذكر بعض الكتب المهمة عن ألتوسير في اللغتين الفرنسية والإنجليزية . أما قائمة ما كتب عنه من مقالات فيصل إلى المئات .

—M.Dufrenne, **Pour l'homme** (Paris, 1966).

—J.Rancière, **La leçon d'Althusser** (Paris: Gallimard, 1974).

—Alex Callincos., **Althusser's Marxism** (London: Pluto, 1976).

—J.-M. Vincent et al.. **Contre Althusser** (Paris: Union Générale d'Éditions, 1974).

—Pierre Fougerollas, **Contre Lévi-Strauss, Lacan,et Althusser: trois essais sur l'obscurantisme contemporain** (Paris: Savelli, 1976)

—Miriam Glucksmann, **Structuralist Analysis in Contemporary Soical Thought; A Comparison of the Theories of Claude Lévi-Strauss and Louis Althusser** (London: Routledge and P.Kegan, 1974).

—Saul Kraz, **Théorie et politique: Louis Althusser** (Paris: Fayard, 1974).

—Steven Smith, **Reading Althusser: An Essay on Structural Marxism** (Ithaca: Cornell University Press, 1984).

—Pierre Vilar et al., **Dialectique marxiste et pensée structuraliste (a propos des travaux d'Althusser)**, Les Cahier du Centre d, Etudes Socialistes No. 76-80 (Paris: EDI, 1968).

(٤) مع احترامنا لما يقول ألتوسير عن نفسه إلا أنه لا يوضح لنا ما « الأيديولوجيا البنيوية » وإنما يشير إليها إشارة عابرة ليتبرأ منها . إن البنيوية ــ كما قال تودوروف ــ منهج في تحليل الثقافة بمفهومها العام ، بما في ذلك من نصوص أدبية وطقوس دينية وعادات فولكلورية ، الخ . وقد استخدم باحثون من اليسار واليمين وما بينهما المنهج البنيوي ، ولا يمكن وضعهم جميعا تحت راية أيديولوجية واحدة . هذا مع العلم بأن أبا البنيوية المعاصرة كلود ليفي ــ شتروس قد قال إن ماركس أحد ثلاثة مفكرين تركوا بصماتهم على عمله .

(٥) لقد قال ماركس نفسه « أنا لست ماركسيا » ، ليتبرأ من بعض أتباع الماركسية .

(٦) راجع في نقد هذا التقديس الماركسي ناقدين أحدهما إسلامي وآخر ماركسي :

- حسين أحمد أمين « رواسب الدين في تقديس لينين » المصور ٢٠/٤/١٩٨٤ .

—Leszek Kolakowski, **Towards a Marxist Humanism; Essays on the Left Today** (New York: Grove Press, 1968).

(٧) راجع :

—Tony Bennet, **Formalism and Marxism** (London: Methuen, 1979).

(٨) —Louis Althusser, "La structura à dominante: contradiction et surdétermination" **Pour Marx**, pp. 206-224.

(٩) —Mao Tse-Tung, "On Contradition," **Selected Works**, I (Peking: Foreign Language Press, 1965) pp. 311-347.

(١٠) —Antonio Gramsci, **Gli intelletuali e l'organizzazione della cultura** (Roma: Editori Riuniti, 1971).

(١١) لم يقل ماركس إن البنية الفوقية تابعة وخاضعة خضوعاً مباشراً للاقتصاد ، وإلا ما ألحق « آجلاً أو عاجلاً » في مقولته عن دور الاقتصاد في إحداث تغيرات في البنية الفوقية ؛ وهذا ما يؤكد لألتوسير أن هناك عوامل أخرى مهمة في التحولات التاريخية قد تؤجل أو تعجل . راجع توطئة ماركس لكتابه مقدمة في نقد الإقتصاد السياسي بصدد هذا الموضوع .

(١٢) —Mao Tse-Tung, **Selected Works**, I, pp. 332-333.

(١٣) ترجمتي عن الترجمة الإنجليزية لماوتسي تونج (المرجع السابق) ، ص ٣٣٦ .

(١٤) لم أتطرق في تقديمي لألتوسير إلى حياته الدرامية ؛ فليست هناك سيرة موثقة عنه . وركزت على إسهامه الفكري . ولتقييم منهجه وفكره راجع :

—Norman Geras, "Althusser's Marxism: An assessment" in **Western Marxism. A Critical Reader** (London: NLB, 1977) pp. 232-272.

—André Glucksmann, "A Ventriloquist Structuralism", in **Western Marxism**, pp. 273-314.

—James Kavanagh, "Marxism's Althusser: Toward a Politics of Literary Theory", **Diacritics**, Vol. 12,no.1 (Spring 1982), pp. 25-45.

(١٥) —Jacques Lacan, **Écrits** (Paris: Seuil, 1966)

(١٦) —Louis Althusser, "Freud et Lacan", **La Nouvelle Critique**, no. 161-162 (Décembre, 1964-Janvier 1965).

(١٧) راجع كلمة processus في قاموس المنهل لجبور عبد النور وسهيل إدريس .

(١٨) راجع مادة processus في :

- أحمد زكي بدوي ، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٨) .

(١٩) عبد الله العروي ، مفهوم الأيديولوجيا (بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣) .

(٢٠) راجع مادة totalité في معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية .

(٢١) — Louis Althusser, **For Marx**, translated by Ben Brewster (London: NLB, 1977).

(٢٢) مثلاً يترجم بن بروستر البنية ذات الهيمنة structure à dominante بالبنية في الهيمنة structure in dominance مع أن اقتناعي يميل على ترجمتها هكذا : structure with dominance .

(٢٣) لوي ألتوسير وعدد من الباحثين ، قراءة رأس المال ، الجزء الأول ، ص ٣ .

(٢٤) الممارسة هي التطبيق أو التجربة المعيشة لفكرة ما . والماركسية مبنية على اتحاد النظرية بالممارسة . ويميز الفكر الماركسي ثلاث ممارسات : اقتصادية وسياسية وأيديولوجية ، أضاف إليها ألتوسير الممارسة النظرية أو العلمية ، حرصاً منه على التمييز بين المجال العلمي (أو النظري كما يسميه) والمجال الأيديولوجي .

(٢٥) الكل المركب أو الكل المعقد le tout complexe هو وحدة الكل بتنوعات عناصره وتناقضاته ، أو ما يمكننا أن نطلق عليه وحدة تركيبية ، وهو كما يراه ألتوسير أشبه ما يكون بالكل العضوي ، في حين يتكون الكل الهيجلي من عنصر واحد . ولهذا يطلق عليه ألتوسير صفة البسيط .

(٢٦) (المؤلف) الأحدية monisme مفهوم من مفاتيح التصور الشخصي عند هيكل Haeckel ؛ وهو عالم أحياء ألماني كبير ، ومناضل مادي ــ ميكانيكي شجاع في الصراع ضد الكنيسة والكهنوت بين ١٨٨٠-١٩١٠ . وكان رجل إعلام غزير الإنتاج ، ألف أعمالاً « شعبية » واسعة الانتشار . وقد أنشأ « رابطة الأحديين الألمان » ، وعد الدين « ثنائيا » وقابله « بالأحدية » . وقد كان بوصفه أحديا لا يعتقد بوجود ماهيتين ثنائيتين (الله والعالم ، الروح أو النفس والمادة) بل بوجود ماهية واحدة . وقد ذهب هيكل إلى أن لماهيته الأحدية صفتي المادة والطاقة (وبهاتين الصفتين تشبه ماهيته ماهية سبينوزا) . وقد عد كل التحديدات ، سواء كانت مادية أو روحية ، أنماطا لهذه الماهية التي لها « قدرة كلية » . وقد تناول بليخانوف موضوع « الأحدية » التي كان لها صدى ــ بلا شك ــ في نزعته الميكانيكية التي انتقدها لينين في شدة فيما بعد . وكان لبليخانوف « أثر » أكثر من هيكل : لقد أدرك أن المثالية العصرية هي أيضاً « أحدية » ، تفسر كل شيء عبر ماهية واحدة وهي الروح . وقد عد الماركسية أحدية مادية (راجع بليخانوف : بحث في التصور الأحدي للتاريخ) . وربما أمكن أن نعزو وجود مصطلح الأحدية في مقالات ج . بس G. Besse ، وروجيه جارودي R.Garaudy ، و ج . مري G.Mury وتصريحهم « بأحدية » الماركسية إلى بليخانوف . وقد أدان كل من إنجلز ولينين بلا تحفظ هذا المصطلح الأيديولوجي ومقاربته . ويستخدمه نقادي أحياناً بالمعنى الضيق (كما فعل مري) ، وأحياناً يتوسعون في استخدامه . وهم لا يقابلونه بالثنائية كما فعل هيكل وبليخانوف ، بل « بالتعددية » . ويمكن أن يعد مصطلح التعددية في استخدامهم مصطلحاً ذا دقة منهجية ولكنها أيديولوجية ؛ فهو يفتقد أي قيمة نظرية إيجابية ماركسية ، بل إنه نظرياً خطر . كما أنه قد يكون له قيمة عملية سلبية بمعنى : احذروا التعددية ، وليس له أي قيمة معرفية . ويمنحهم مصطلح « التعددية » هذه القيمة ، وما يمليه ذلك من نتائج نظرية (مري) ، إنما يقومون بتشويه فكر ماركس .

(٢٧) التمفصل articulation مصطلح شائع في العلوم الإنسانية المعاصرة ، ويعني تجلي علاقات ما بوضوح .

(٢٨) الجشطلطية Gestalt (أو ما يطلق عليها أحياناً الصيغية) هي نظرية سيكولوجية ترى أن الإدراك يقع على الكل لا على الأجزاء .

(٢٩) (المؤلف) لا يجوز أن نخلط بين نظرية هيجل ورأي ماركس في هيجل ؛ وهذا قد يبدو عجيبا للذين يعرفون هيجل من خلال رأي ماركس فيه ، فإن هيجل في نظريته ليس المقابل العكسي لماركس . إن المبدأ « الروحاني » الذي يشكل الوحدة الداخلية للكلة الهيجلية التاريخية لا يمكن تشبيهها إطلاقا بما

نجد عند ماركس في إطار « تحديد بالاقتصاد في آخر الأمر » .

فنحن لا نجد عند هيجل المبدأ المقابل : تحديد بالدولة أو بالفلسفة في آخر الأمر . لقد قال ماركس : إن المفهوم الهيجلي للمجتمع في **حقيقة الأمر** ، يجعل من الأيديولوجيا محركاً للتاريخ لأنه مفهوم أيديولوجي . ولكن هيجل لا يذكر شيئاً من هذا ؛ فبالنسبة إليه ليس في المجتمع وفي الكلّة تحديد في آخر الأمر . فالمجتمع الهيجلي لا يتوحد في موقف مهم متشكل في داخله ؛ فهو ليس مُوحَّداً ولا محدَّداً بأحد « مجالاته » ، بما في ذلك مجال السياسة أو الفلسفة أو الدين . فبالنسبة إلى هيجل ، ليس المبدأ الذي يوحد ويحدد الكلّة الاجتماعية « مجالاً » ما من مجالات المجتمع ، بل هو مبدأ لا موقع له ولا كيان مميز في المجتمع ؛ وذلك لأنه موجود في كل مكان وفي كل كيان . ففيه كل تحديدات المجتمع : الاقتصادية والسياسية والقانونية ، الخ . . . وحتى التحديدات الأكثر روحانية . وهكذا كانت روما عند هيجل . فلم تكن أيديولوجيتها هي التي وحدتها وحددتها بل مبدأ « روحاني » (هو ذاته لحظة من لحظات نمو الفكرة) الذي يتجلى في كل التحديدات الرومانية ، بما في ذلك الاقتصاد والسياسة والدين والقانون ، الخ . وهذا المبدأ هو **الشخصية القانونية التجريدية** . وهو مبدأ « روحاني » أحد تجلياته هو القانون الروماني . وفي العالم المعاصر الذاتية subjectivite هي مبدأ الشمولية : فالاقتصاد ذاتي ، وكذلك السياسة والدين والفلسفة والموسيقى ، الخ . . . وكلّة المجتمع الهيجلي هي هكذا بحيث إن مبدأها هو في آن واحد ماثل ومتسام ، ولكنه لا يتطابق إطلاقاً كما هو مع أي واقع مُحدِّد للمجتمع ذاته . ولهذا يمكن القول إن للكلّة الهيجلية وحدة من نمط « روحاني » ، حيث يكون فيها كل عنصر جزءاً من الكل pars totalis ، وحيث لا تكون فيها المجالات الظاهرة إلا نشراً استلابياً وترمزياً للمبدأ الداخل المذكور . وهذا يعني أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يقابل هذا النمط من الكلة الهيجلية بنية الوحدة للكلة الماركسية (حتى وإن كان التقابل عكسياً) .

(٣٠) (المؤلف) تتمثل أسطورة الأصل في نظرية العقد الاجتماعي « البورجوازية » التي نجدها عند لوك Locke مثلاً ، بتحفه النظرية ، حيث يعرّف لنا العمل الاقتصادي في حالة الطبيعة السابق (ولا يهم أن يكون ذلك مبدئياً أو فعلياً) على أوضاع الوجود القانونية والسياسية .

(٣١) يقصد ألتوسير بالبنية في هذا السياق : القاعدة الاقتصادية .

(٣٢) مايرمي إليه ألتوسير هو أنه لايمكن أن نفترض أولية القوى (الجانب الاقتصادي) أو أسبقية العلاقات (الجانب الاجتماعي) لأنها متشابكان ومتزامنان

(٣٣) (المؤلف) إن أجمل مثال لثبات البنية ذات الهيمنة في استدارة الأوضاع الظاهرية يقدمه لنا ماركس في**مقدمة في نقد الاقتصاد السياسي** عندما يحلل هوية الإنتاج والاستهلاك والتوزيع عبر التبادل . وهذا قد يجعل القارىء يحس بالدوار الهيجلي . . . قال ماركس « ليس هناك أسهل من تطابق الإنتاج والاستهلاك عند الهيجليين » (ص ١٥٨) ، مع أن هذا التباس تام . وإن النتيجة التي توصلنا إليها هي أن الإنتاج والتوزيع والتبادل والاستهلاك ليست شيئاً واحداً ، ولكنها عناصر في كلة وتمايزات في داخل وحدة . . . » التي فيها يكون الإنتاج بتميزه مُحدِّداً » .إن الإنتاج المحدَّد إذن يحدد الاستهلاك والتوزيع والتبادل المحدَّد . والانتاج يحدد أيضاً العلاقات المتبادلة والمحددة بين هذه الحالات المختلفة . وفي حقيقة الأمر ، فإن الإنتاج هو أيضاً في إطاره الخاص ومن جانبه محدد بالعوامل الأخرى » (ص ١٦٤) .

(٣٤) (المؤلف) إني لم أخترع هذا المفهوم ؛ فقد استعرته كما ذكرت آنفاً من حقلين هما الألسنية والتحليل النفسي . وهو يقترن ، المفهوم بدلالة موضوعية وجدلية وخاصة في التحليل النفسي . وبناء على هذه الدلالة الاقترانية للمصطلح لا تكون استعارتي للمفهوم اعتباطية . ولابد من كلمة جديدة لوصف معرفة جديدة . ويمكننا أن نصوغ كلمة جديدة لتحتوي الغرض الجديد ، ولكن يمكن أيضاً أن « نستورد » (كما قال كانط Kant) مفهوماً ذا قرابة لكيما يكون تكييفه (على حد قول كانط) سهلاً . وهذه « القرابة » تسمح أيضا بالمقابل بالتوصيل إلى حقائق التحليل النفسي .

(٣٥) يحذر التوسير في هذا السياق من أن تفسير أهمية « ظروف الموقف »conjoncture، وهو مفهوم مهم عند لينين ـ على أساس إمبريقي ، لا ماركسي . وتتميز الإمبريقية إبستمولوجيا بأنها تعتمد على الخبرة الحسية ، وتقتصر عليها ، نابذة التجريدات العلمية ، والحقائق الكلية . ومن الواضح أن التوسير يستخدم مصطلح الإمبريقية من منطلق انتقادي ، وأحيانا اتهامي .

(٣٦) يقصد ألتوسير بهذا أننا نجد الكل مركباً دوماً ، ولا نجد الكل في أي مرحلة بسيطاً أو غير مركب .

(٣٧) يسخر ألتوسير من هيجل في هذه الفقرة ، لأن هيجل يستصغر دور الأوضاع والطبيعة ويكاد يحذفها ، ليعظم دور الروح . والروح عند هيجل مفهوم ميتافيزيقي مرتبط بالفكرة والعقل . والروح الهيجلية تختلف عن الروح في مفهومها الديني . ويقابل ألتوسير بين (١) الروح الهيجلية وهي عنصر أساسي أو ضرورة مستقلة غير خاضعة لغيرها ، وبين (٢) الطبيعة التي هي عنصر هامشي لا ضروري ، بل عارض واحتمالي في فلسفة هيجل . فالضرورة عند هيجل هي وجوب معنوي لابد منه . أما الاحتمال فهو على العكس ، إمكانية غير مستقلة بذاتها . ويمكن مقارنة علاقة الضرورة بالاحتمال بعلاقة الجوهري بالعرضي .

(٣٨) أي بمعنى آخر إن معرفة التضافر واجب علمي (تقتضية الممارسة النظرية) وواجب عمل (تقتضيه الممارسة السياسية) .

(٣٩) ما يرمي إليه ألتوسير في هذه الفقرة المعقدة هو أن حتمية التاريخ وانتصار الحقائق العلمية لو أنها كانا أمرين محددين تحديدا مسبقا وجلياً لما احتاجا إلى تفاني العلماء والثوار في تحقيقها واستجلائها . ولكنها يتحققان آجلا وليس عاجلاً ، أو في آخر الأمر ، ودور المفكرين والمناضلين هو إدراك حاضرهم ليستبقوا المستقبل الثوري المشرق ويعجلوا به .

(٤٠) (المؤلف) ماوتسي تونغ « حول التناقض » ، ص ٥٦ ـ ٥٧ .

(٤١) من المعروف أن فرويد استخدم هذين المصطلحين : النقل déplacement والتكثيف condensation في كتابه تفسير الأحلام . وقد ربطت البويطيقيا البنيوية النقل بالكناية ، والتكثيف بالاستعارة .

(٤٢) (المؤلف) ماوتسي تونغ « حول التناقض » ، ص ٦٥ .

(٤٣) (المؤلف) المرجع السابق ، ص ٥١ ـ ٥٢ .

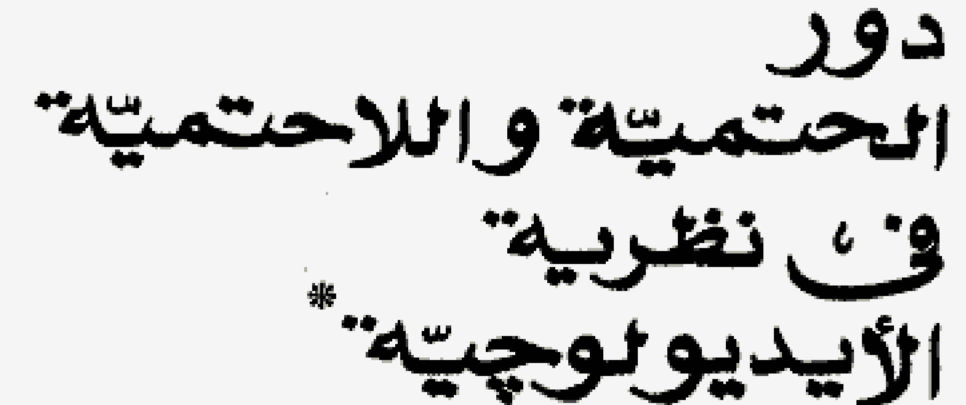
(٤٤) الاقتصادية economisme كما يعرّفها أحمد زكي بدوي في **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية** هي المبدأ الذي ساد في بعض دوائر « الديمقراطيين الاشتراكيين » الروس في السنوات الأخيرة من القرن الماضي ، وفحواه أن نشاط الطبقة العاملة يجب أن يكون مقصوراً على الميدان الاقتصادي ، أي على تكوين نقابات العمال وتنظيم الإضرابات عن العمل . وكان المعتدلون من معتنقيه يرون أن النشاط السياسي ليس من ورائه سوى انقسام العمال على أنفسهم ؛ أما المتطرفون منهم فكان رأيهم أن النشاط الاقتصادي يؤدي من تلقاء ذاته إلى موقف ثوري(ص ١٢٥) .

(٤٥) الدولية الثانية 2e Internationale هي اتحاد عمالي دولي . وقد تبنى الاشتراكيون الاتجاه الأممي ونسقوا بين القوى العمالية ، متجاوزين الحدود القومية ، وأنشأوا الدولية الأولى (١٨٦٤ ـ ١٨٧٣) والدولية الثانية (١٨٨١ ـ ١٩١٤) والدولية الثالثة (١٩١٩ ـ ١٩٤٣) .

(٤٦) غرضي من هذا السؤال ومابعده من الأسئلة التي يطرحها ألتوسير في هذه الفقرة هو تنبيه القارىء إلى أن مقولات ماركس المعروفة تدعم عرض التوسير دعماً تاماً .

(٤٧) (المؤلف) أما الذين ينفرون من هذا التعريف التجريدي فنرجو أن يأخذوا في الحسبان أنه يعبر عن جوهر الجدلية وأثرها في الواقع العيني ، في الفكر والعمل الماركسي . وأما الذين يتعجبون من هذا التعريف غير المألوف فنرجو أن ينظروا إلى أنه مرتبط بمعنى « الصيرورة » وبمعنى « ميلاد وموت » والظواهر التي ترتبط تقليديا بكلمة « الجدلية » . وأما الذين يقلقهم هذا التعريف (الذي لا يحتفظ بالمفاهيم الهيجلية ، لا بالسلبية ، ولا السلب ، ولا الانشطار ، ولا سلب السلب ، ولا الاستلاب ، ولا « التجاوز ») فنرجو أن ينظروا إلى أننا نكسب دائماً عندما نفقد مصطلحا غير مناسب لنكتسب عوضاً عنه مصطلحا أكثر ملاءمة للممارسة الواقعية . وأما الذين تصدمهم بساطة « الطابع »الهيجلي فنرجو أن ينظروا إلى أنه في « حالات خاصة محدّدة » (وفي حقيقة الأمر استثنائية) يمكن للجدلية المادية في قطاع ضيق جدا أن تأخذ شكلا « هيجلياً » ، ولكن لكونه استثناء فعلينا أن نعمم ، منطلقين لا من هذا الشكل ـ أي من الاستثناء ـ بل من ظروف هذا الاستثناء . والتأمل في هذه الظروف هو تأمل إمكانية هذه « الاستثناءات » . فالجدلية الماركسية تمكّن من إدراك مايشكل « صلب » الجدلية الهيجلية ، وعلى سبيل المثال اللاهو ، وركود « المجتمعات بلا تاريخ » ، سواء كانت بدائية أو لم تكن ، وظاهرة « الرواسب الثقافية » الواقعية ، الخ .

نيكولاس آبركرومبي
ستيفن هيل
برايان س. تيرنر



دور الحتمية واللاحتمية في نظرية الأيديولوجية*



ترجمة: نبيل زين الدين

يسود تحليل الأيديولوجيات وأشكال المعرفة والعقائد حالة من الفوضى والاضطراب . فالماركسية المعاصرة تولى الأيديولوجية أهمية خاصة .. وتؤكد استقلاليتها على حساب التدهور الاقتصادى المشين . ولاعتبارات عدة يعد ذلك تطورا مرغوبا فيه ، برغم اشتمالها ــ كما أشرنا فى غير هذا المقال[1] ــ على بعض النتائج المضللة إلى حد بعيد . ومع ذلك ، فإن المشكلة النقدية التى ينبغى أن تواجهها نظريات الأيديولوجية الماركسية المعاصرة هى : كيف يوفق المرء بين المادية والاستقلالية الأيديولوجية ؟ وهذا يثير ضمنا مشكلة ثانية ، هى : كيف يتسنى للمرء أن يوفق بين تصور الأيديولوجية بوصفها مبحثا نقديا وبين النظرية الأيديولوجية العامة ؟ وفى ضوء التعريفات الصارمة هناك مسألة أخرى موازية عن وجه الصلة بين النظرية الأيديولوجية الماركسية وعلم اجتماع المعرفة ، الذى تطور على نقيض الماركسية الكلاسيكية .

لقد أوضح ثيربورن أهمية هذه المشكلات على نحو دقيق فى كتابه «أيديولوجية القوة وقوة الأيديولوجية»[2] ، الذى يحاول فيه أن يجلو عدداً من القضايا النظرية المطروحة فى الماركسية المعاصرة وعلم الاجتماع . وهو يتصور مشروعه لتحقيق ذلك فى «تناول استبصارات ماركس بوصفها منطلقا ، فى محاولة للتوصل إلى نظرية أكثر منهجية» (ص ٤١) . وهو فى موضع آخر يشير إلى أن الماركسية عليها أن تتعلم الكثير من نتائج الأبحاث الإمبريقية التى تم التوصل إليها فى علم الاجتماع . وفى رأينا أن محاولته لتوليد نظرية أيديولوجية جديدة يمكن أن تعد كذلك محاولة لاصطناع منظور سوسيولوجى مع الماركسية ؛ وهو مشروع أكثر إثارة للاهتمام . وعلى الرغم من هذا فمن الواضح أن هناك تنوعا كبيرا للغايات المحتملة ، حتى وإن اتخذ ماركس نقطة انطلاق ؛ فالمرء قد ينتهى به المطاف إلى الوقوف مع النواميس الماركسية أو ضدها ؛ ولا حاجة بعد ذلك إلى التوصل إلى نظرية ما ، سواء كانت منهجية أو عامة .

تصورات فى محلها :

يرفض ثيربورن التصور الذى مؤداه أن الأيديولوجية تشتمل على معتقدات فى عقول الناس ، بخاصة تلك المعتقدات الكاذبة أو الملغزة ، أو التى تم تأويلها على نحو خاطىء . كذلك يدحض الزعم بأن الأيديولوجية نقيض للعلم ؛ فالأيديولوجيات ــ كما هو متعارف عليه ــ جميعها ظواهر اجتماعية (تمييزا لها عن الظواهر النفسية) ذات طبيعة استدلالية (تمييزا لها عن الظواهر الطبيعية غير الاستدلالية) ؛ وهى تشتمل على «كل من التصورات اليومية» و «التجربة» والعقائد الفكرية المدروسة ، وكل من «وعى العاملين الاجتماعيين ، ونظم الفكر ، والمحاورات السائدة فى بلد ما» (ص ٢) . إن هذا تعريف واسع وضع عمدا ، ويؤدى من وجهة نظرنا إلى إعادة إنتاج على نحو فعال للفكرة الاجتماعية للثقافة . ويشير ثيربورن ــ مقتفيا ألتوسير ــ

---

* Determinacy and Indeterminacy in the Theory of Ideology
Nicholas Abercrombie
Stephen Hill
Bryan S. Turner

مقال نشر فى مجلة :
New Left Review, No. 142, November - December 1983, p.p. 55 - 66.

إلى أن «تأثير الأيديولوجية فى الحياة الإنسانية يشتمل بصفة أساسية على تشكيل طرق معيشة البشر وتنميطها لحيواتهم بوصفهم كيانات تصدر تصرفاتها عن وعى وتفكير فى عالم محدد البناء وذى معنى» . فالأيديولوجية تعمل بمثابة خطاب أو مخاطبة أو ـ كما يصوغها التوسير ـ «مساءلة البشر بوصفهم موضوعات» (ص ١٥) . ويشتمل تأثير الأيديولوجية على عمليتين : تشكيل القوى البشرية الواعية وإخضاعها ، وتأهيلها لأداء وظائفها فى المجتمع . كذلك يقر ثيربورن بأن تحليل الأيديولوجية بإدراج القوى فى مواضعها الصحيحة مماثل للتحليل السوسيولوجى التقليدى للأدوار الاجتماعية ؛ ولكنه يؤكد بالدليل القاطع أن تحليل الدور التقليدى مغرق فى الذاتية على نحو لا ينبغى . والعبء الأكبر الذى يقع على عاتق الأيديولوجية هو بناء الذات الإنسانية ؛ ذلك أن «البحث عن بنية العالم الأيديولوجى يعنى البحث عن أبعاد الذات الإنسانية» ؛ وهذه الأبعاد تشكل «حيز الملكية» التالى :

يحاول تحديد الظروف التى قد تنشأ فى ظلها مثل هذه الأيديولوجيات . وهو يسوق لذلك ثلاثة تفسيرات : التفسير الأول الأكثر عمومية ، والذى يؤكده ثيربورن ، مؤداه أن كل أيديولوجية وضعية لابد أن تنتج ـ بحكم طبيعتها الخاصة ـ أيديولوجية غيرية من خلال عملية توليد الفروق بين الذات/الآخر ؛ بيننا وبينهم . وبناء عليه فإن هذه الأيديولوجيات تعد «بصفة جوهرية ذات شخصية مزدوجة» (ص ٢٧) . والمعنى الضمنى هو أن أية أيديولوجية للتسلط تولد حتما مقاومة من خلال عملية التعارض بين الذات/الآخر نفسها . وترتبط هذه الحجة وجهة نظر ثيربورن برأى علم اللغة البنيوى الحالى من حيث إن اللغة تواصل حياتها مستغلة للفروق . أما مشكلة التصور الخاص بفرض المعرفة/الأيديولوجية الذى تنشأ عنه مقاومة ؛ فإنها تبين الكيفية التى يحدث بها ذلك ، بل ما هو أكثر أهمية ، أى بيان الظروف التى تسود فيها المقاومة ؛ وهى من المشكلات التى يدركها «فوكو» بيسر . ويشير ثيربورن فى المحل الثانى إلى حقيقة أن الأيديولوجيات

	ذوات فى العالم	ذوات «الوجود»
	وجودية	تاريخية
شاملة	١ - عقائد عن المعانى (مثل الموت والحياة)	٢ - عقائد عن انتساب العوالم التاريخية الاجتماعية (مثل القبيلة ، القرية ، العرقية ، الدولة ، الأمة ، الكنيسة) .
افتراضية	٣ - عقائد عن الهوية (مثل الشخصية الفردية ، الجنس ، العمر)	٤ - عقائد عن «الجغرافية الاجتماعية»(مثل : الحالة التعليمية ، النسب ، التدرج ، الطبقة) .

وهكذا تقوم الأيديولوجيات بموضعة الأفراد فى الزمكان المناسب بالرجوع إلى الصفات الشخصية والوظيفية والاجتماعية .

ويرى ثيربورن أن الأيديولوجية يجرى تحديدها ماديا ؛ وأن تعريف المادية ذاته عادة ما يكون متسعا على نحو مقصود وغير عادى ليشمل «بنية مجتمع ما . . وعلاقته ببيئته الطبيعية والمجتمعات الأخرى» (ص ٤٣) . والمادية فى استعمالها الكلاسيكى الماركسى للبنية الاقتصادية إنما تستخدم لتفسير حتمية نسق أيديولوجى معين يكاد يشتمل كل تلك الأيديولوجيات الطبقية اللازمة لإخضاع القوى الاقتصادية وتأهيلها ، وإن كان عرض ثيربورن ليس واضحا فيما يتعلق بهذه النقطة وهو يقرر دون تحفظ أن : «أى ائتلاف لقوى الإنتاج وعلاقاته يتطلب بطبيعة الأحوال شكلا معينا من الإخضاع الإيديولوجى للموضوعات الاقتصادية . . .» (ص ٤٧) .

ومما هو جدير بالذكر أن ثيربورن لا يقبل الخلاف ـ المألوف من قبل التفسيرات الماركسية الكلاسية الكثيرة فيما يتعلق بالأيديولوجية ـ حول اشتمال الوظيفة الأساسية للأيديولوجية على ضم أتباع ، والعمل بمثابة «رابطة اجتماعية» ، وبالمقارنة يحاول أن يبرهن على أن الأتباع لا يحيدون عن الأيديولوجيات غير الطبقية المتعارضة ، كما

الطبقية «مدرجة فى علاقات الإنتاج» (ص ٦١) .

مثال ذلك اشتمال النظام الإقطاعى على تسلسل هرمى للحقوق والالتزامات القائمة فيما بين الفلاحين وأصحاب الأراضى تشكل أساساً للصراع الطبقى ، كما أن انكماش حقوق الفلاحين قد خلق مفاهيم أيديولوجية غير طبقية تقوم على الظلم ، وهو الأساس الذى قامت عليه معارضة الفلاحين لعدم شرعية أنشطة ملاك الأراضى . وفى محل آخر يناقش «تعذر اختزال العمليات السيكودينامية لإتمام السيطرة الاجتماعية التى تخلق «حداً ضئيلا من حالات عدم انسجام الفرد وتكيفه مع المجتمع» (ص ٤٣) . وبذلك يتضح أن الاستجواب غير قادر ـ على نحو مطلق ـ على أن يكون مؤشرا ؛ ذلك أن الأيديولوجيات ذات طبيعة جدلية متأصلة ، فى حين أن العمليات الاجتماعية المعقدة تعنى أن «الأيديولوجيات تتداخل ، وتتنافس ، وتتضارب ، ويتخلص قويها من ضعيفها ، أو تعضد إحداهما الأخرى (ص «ز») . ولما كانت الأيديولوجيات تعمل حقا «فى حالة من الفوضى والاضطراب» (ص ٧٧) ، فلا غرابة فى أن تكون النظرية الأيديولوجية ذاتها قد أصابها الاضطراب .

أما عن موضوع الأيديولوجيات الطبقية والأيديولوجيات غير

الطبقية ، التى كانت مثار اهتمام الماركسيين وعلماء الاجتماع على السواء ، فإن لدى ثيربورن عليه بعض الانتقادات . فهو يشير إلى أن الأيديولوجيات الطبقية تعد على نحو نموذجى موضوعات جوهرية أكثر من مجرد كونها أشكالا معقدة للخطاب ؛ ذلك أنها ترد إلى أصول نظرية فقط ، قائمة — فيما يبدو — على أساس من المتطلبات الوظيفية المنسوبة إلى أحد أنماط الإنتاج ، وأن الأيديولوجيات غير الطبقية لا يمكن تحويلها إلى طبقية وإن كانت إما مكيفة وفق نموذج طبقى ، أو محددة على نحو طبقى مبالغ فيه ، وأنه على الأيديولوجيات الطبقية أن تتنافس مع الأيديولوجيات الوضعية غير الطبقية وترتبط بها ، كالأيديولوجية القومية والدينية . ويوضح تحليله الموجز للقومية والدينية أن الأولى مكيفة وفق نموذج طبقى بطرق مختلفة فى المجتمعات المختلفة ، فى حين لا يبدو أن الأخير مكيف — على نحو واضح — وفق نموذج على الإطلاق . وتوضح المصفوفة الرباعية لعالم الاستجوابات الأيديولوجية السالف ذكرها أن الأيديولوجيات الطبقية تندرج بصفة أساسية تحت الوحدة رقم —٤ ، مع توافر بعض الأبعاد الأخرى فى الوحدة رقم —٢ ؛ وهى تمثل جزءا ضئيلاً من إجمالى السكان الذين تعنيهم نظرية ثيربورن .

معضلات ماركسية :

تواجه نظريات الأيديولوجية الماركسية المعاصرة عددا من المآزق ، لاثنين منها أهمية خاصة . وتأتى مسألة استقلالية الأيديولوجية فى المحل الأول ؛ إذ يبدو أن الغالبية العظمى من المنظرين الماركسيين قد ناقشوا مسألة استحالة تحكم القوى الاقتصادية فى الأيديولوجية ، وضرورة استقلالها بذاتها نسبيا . ولقد أسفر هذا الاستقلال عن ثلاث نتائج : أولاها ؛ أن الأيديولوجية لها قوانين حركة خاصة بها . ويستشهد ثيربورن فى كتابة «العلم والطبقة والمجتمع» بقول إنجلز : «فى الدولة الحديثة لا يتحتم على القانون أن يتوافق فقط مع الأحوال الاقتصادية وأن يكون معبرا عنها ، بل يتحتم أن يكون أيضا تجربة ملتحمة داخليا ، بحيث لا تجلب على نفسها الدمار نتيجة لتناقضاتها الداخلية . ولكى يتحقق هذا ، يتحتم على الانعكاس الأمين للأحوال الاقتصادية أن يكابد من أجل ذلك بصفة مطردة (٣) . وثانيتها ؛ يجب أن تكون الأيديولوجية مؤثرة فى إضفاء شكل معين على الاقتصاد . مثال ذلك أن يزعم أحدهم بأن تفشى الفردية فى الثقافة الإنجليزية ، بدءاً من القرن السابع عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر ، هو الذى أضفى على الرأسمالية الإنجليزية — إلى حد ما — الشكل التنافسى عن طريق تشكيل الأفراد بوصفهم موضوعات اقتصادية . وثالثها ؛ ليست كل الأيديولوجيات قابلة لأن تتحول إلى أيديولوجيات طبقية — وهو افتراض ينبع من الافتراضين الأولين ، القائمين على الزعم بوجود علاقة بين الطبقة والاقتصاد . ومسألة الاستقلال الأيديولوجى هذه تعد معضلة ؛ لأنه فى حالة ما إذا منحت الأيديولوجية استقلالا أكثر مما ينبغى ، فقد المرء القدرة على تمييز ما للماركسية من اهتمام بالعامل الاقتصادى وتأكيد له ، فى حين أنه إذا ما تم النظر إلى الأيديولوجية على أساس أنها مرتبطة بالاقتصاد ، نشأ عندئذ كل ما يتعلق بالتدهور الاقتصادى من مشكلات معتادة .

والمعضلة الثانية التى تواجه نظرية الأيديولوجية الماركسية المعاصرة هى : زيف الأيديولوجية؛ومؤداها أنه فى حالة ما إذا نظر المرء إلى الأيديولوجية بوصفها مبحثا نقديا ، فإنه يكون بذلك قد استبعد من التحليل عددا كبيرا من الأيديولوجيات التى لا يتضح زيفها . ومن جهة أخرى فإنه فى حالة ما إذا نظر إلى مصطلح «أيديولوجية» على أساس أنه مشتمل على سائر أشكال المعرفة والعقائد والممارسات ، يكون قد ضاع الحد النقدى لهذا المفهوم .

وكما سبق أن أشرنا ، يواصل ثيربورن اعتقاده بأنه يأخذ من استبصارات ماركس نقطة انطلاق لمشروعه ، فيشير كذلك إلى حقيقة أن «الأشكال الملموسة للأيديولوجية ، على نقيض الأشكال الاقتصادية الوضعية ، ليست محكومة على نحو مباشر بنمط الإنتاج ، مقررا بذلك محدودية المادية التاريخية (ص ٤٨) . وإذا أخذت المشكلة هذا الوضع ، تعين على ثيربورن أن يجد حلا لمعضلات الماركسية . هذا ، وبرغم أن لغته يشوبها دون شك مسحة ماركسية ، إلا أن مفاهيمه المتعلقة بالمادية ليست بالضرورة ماركسية النزعة . وهو فى طريقة استعماله المتحرر للألفاظ ، التى تتفق وعلم اجتماع المعرفة التقليدى ، لا تكاد المادية تتعدى لديه مجرد التسليم بتفسير اجتماعى للأيديولوجية . وهو أيضا فى مفهومه الضيق للمادية الاقتصادية يتبنى افتراضا ماركسيا ، فالأيديولوجية الطبقية تبدو محكومة بالمادية الاقتصادية ، فى حين أن بقية العالم الأيديولوجى القائم على أساس مادى يدين للماركسية بالقليل .

وهو يؤكد أيضا الأهمية النقدية للطبقة فى تحليل الأيديولوجية . ومع أن ثيربورن لم يأل جهدا فى بيان أهمية سائر أنواع الأيديولوجية ، بما فى ذلك العناصر غير الطبقية ، مثل النوع والجنس أو الأمة ، فإن «الأيديولوجيات الطبقية ليست جوهرية فقط ، ولكنها أيضا محددة لبناء النسق الأيديولوجى ، بكامل عناصره الطبقية وغير الطبقية على السواء ، تحتمه كوكبة من القوى الطبيعية» (ص ٣٩) . ويرى كثير من النقاد أن هذا التشديد على الطبقة كفيل بأن يضع ثيربورن على نحو مؤكد فى جانب المعسكر الماركسى (أو أحد المعسكرات الماركسية) ، وإن كان ذلك يُعد خطأً واضحاً ؛ لأن ما يميز الماركسية ليس هو توكيدها للطبقة فى ذاتها ، وإنما هو تلك النظرية الخاصة بأجيال الطبقات ومواقعها . فضلا عن تأثيراتها العارضة .

إن مقارنة هذا بأعمال كارل مانهايم تفضى هنا إلى أمور لها دلالتها . ذلك أن كثيرين من المعلقين السوسيولوجيين يفترضون أن مانهايم كان ماركسيا بسبب اعتقاده بأن الطبقة الاجتماعية هى أكثر الأسس الاجتماعية أهمية فى الأنساق العقائدية . ومع أن جل القصد فى عمل مانهايم — بالنسبة إليه — هو أن الطبقات الاجتماعية لا تشكل وفقا لمواضعها فى العلاقات الاقتصادية ، وإنما تشكل بصفة أساسية بوصفها كيانات سياسية تمثل الجموع المشتغلة بالصراع . وتفسير هذه الصراعات الطبقية ليس مرده الاقتصاد ، وإنما يكمن فى سمات الأوضاع الإنسانية خصوصا فى ذلك الميل الفطرى الواضح إلى التنافس . ونحن بطبيعة الأحوال لا نذهب إلى أن ثيربورن يتبنى موقفا هيجليا أو ماهويا ، يبدو فى الغالب متضمنا فى كتابات مانهايم . ومع ذلك فإن دور الاقتصاد فى نظرية ثيربورن الأيديولوجية ربما كان أكثر وضوحا .

هذا الافتقار إلى الوضوح له نتائج خاصة . وأولى هذه النتائج أنه

ليس من الواضح دائما السبب فى أنه يتحتم على طبقات معينة أن يكون لها أيديولوجيات معينة ، على الرغم من توافر تخطيط عام لأنواع الأيديولوجيات التى يعتقد ثيربورن أنها ملائمة لطبقات بأعيانها (الفصل الثالث) . وثانيتها أننا لم نعرف السبب فى أن النسق الأيديولوجى «محكوم على نحو مبالغ فيه بقوى طبقية» ــ وهذه إحدى النقاط المهمة فيما إذا رغب المرء فى أن يقر بأسبقية الطبقة (على الرغم من أنه قد يقال إن ثيربورن لم يذهب إلى أنه لم يكن لديه فسحة لتطوير هذه النقطة) . وثالثتها أن العلاقة بين الطبقة والقوة علاقة مبهمة . فعنوان مقالة ثيربورن يعنى ضمنا أن القوة هى مركز اهتمامه الرئيسى ، ويبدو هذا فى نقاط عدة ؛ فهو ــ على سبيل المثال ــ يستهل بقوله : «ينصب الاهتمام الرئيسى فى هذا المقال على تأثير الأيديولوجية فى تنظيم القوة فى المجتمع وصياناتها وتحولها» (ص ١) . ويعد هذا بشكل مطلق هدفا ماركسيا خاصا ؛ وهو كذلك يقع فى المركز ــ على سبيل المثال ــ من اهتمام منافسه الرئيسى ، علم الاجتماع الفيبرى(*) . فالقوة والطبقة والاقتصاد واضحة المعالم من الوجهة التحليلية . وكما وضح من تحليلنا لمانهايم ، قد يكون لدى المرء اهتمام بالقوة ، أو حتى اهتمام بقوة الطبقة ، دون التزام بنظرية اجتماعية ماركسية . ويزعم الماركسيون بأن فى استطاعتهم الرد على هذه النقاط الثلاث بالرجوع إلى واحد من التعليلات الاقتصادية .

ودون تقديم وصف أكثر تفصيلا للعلاقة القائمة بين الأيديولوجية والاقتصاد ، يكون من الصعب معرفة الكيفية التى يحل بها ثيربورن هذه المعضلات .

ويزيد التوتر هنا وضوحا البحث فى المعضلة الثانية المذكورة آنفا ؛ أى معضلة تحديد مفهوم الأيديولوجية ذاتها . وسوف نستخدم كلمة «أيديولوجية» هنا بمعنى غاية فى الاتساع . وسوف لا تعنى بالضرورة اشتمالها على أى محتوى معين (زيف ، معرفة خاطئة ، أو محتوى خيالى على نقيض ما هو واقعى) ، كما أنها لن تعمد إلى التفصيل والترابط المنطقى ، ولكنها ستشير بالأحرى إلى ذلك المظهر من مظاهر الوضع الإنسانى الذى يعيش فيه البشر حيواتهم بوصفهم ذوات مدركة فى عالم يتفاوتون فى إدراكه . فالأيديولوجية هى الوسيط الذى من خلاله يقوم هذا الوعى والتشبع بالمعنى بدورهما فى التأثير (ص ٢) . ومن الواضح أن ثيربورن ينظر إلى الأيديولوجية على أساس أنها مسئولة عن تشكيل الذات الإنسانية ، ويقطع صلته نهائيا وعن عمد بمفهوم الأيديولوجية بما هى أيديولوجية قاصرة : «يحيد التعريف العام للأيديولوجية المتبنى هنا عن التعريف الماركسى المألوف ، لعدم قصره على أشكال الوهم والمعرفة الخاطئة » (ص ٥) . وهو بطبيعة الأحوال مصيب فى نظرته إلى الأيديولوجية بوصفها مبحثا نقديا على أنها أحد البنود المحورية فى النظرية الماركسية . والحق أنه ما لم يؤخذ فى الاعتبار أولوية العامل الاقتصادى ، لكان من الصعب تصور أى سمة أخرى تميز التفسيرات الماركسية للأيديولوجية . وكثيرا ما هاجم الماركسيون علم اجتماع المعرفة لتبنيه مفهوما للأيديولوجية يجعلها تنسحب على كل ألوان المعرفة ، وأنهم بذلك يجردون هذا المفهوم مما يعدونه الغاية النقدية الحيوية له . وبالرجوع إلى مقارنتنا الأساسية نجد أن لوكاتش(٤) يعتقد

* نسبة إلى ماكس فيبر M. Weber (المترجم) .

بأن عمل مانهايم قد جعل الفروق الحاسمة بين الوعى الحقيقى والوعى الزائف مبهمة ، فى حين ذهب أدورنو(٥) إلى أن مانهايم قد تساءل عن كل شىء ، ولم ينتقد شيئا .

تشكيل الذات (الإنسانية)

ننتقل الآن إلى أحد العناصر المحورية فى نظرية ثيربورن ، ألا وهو وظيفة الأيديولوجية . وهنا نجد ثيربورن يقوم بتعيين أربعة أبعاد (فقط أربعة) للذات الإنسانية ، ثم يذهب إلى أن وظيفة الأيديولوجية هى بناء هذه الذوات . «إن فكرتى قائمة على أن هذه الأبعاد الأربعة هى التى تكون الأشكال الأساسية للذات الإنسانية ، وأن عالم الأيديولوجيات محدد البناء على نحو شامل وفقاً لأنماط المساءلة الأساسية الأربعة التى تنشىء هذه الأشكال الأربعة للذاتية» (ص ٢٣) . ونحن نرى أن هناك عدة صعوبات تنشأ من موقف ثيربورن النظرى . فهو يقترب فى المحل الأول من محاولة البرهنة على أن أشكال الذات الإنسانية هى التى تحدد أشكال الأيديولوجية ، على نحو يسلمه إلى إشكالية الذات بوصفها أساساً للأيديولوجيات كافة . وهناك صعوبات ثانية تكتنف هذه النظرية وغيرها من نظريات المساءلة ، تتمثل فى افتراضها أن الذات وسيط فردى ، أى شخص ، فى حين أنه ــ على العكس من ذلك ــ غالباً ما كان تشكيل «الأشخاص» فى الرأسمالية المتأخرة يتطلب تشكيل قوى جماعية ، كالنقابات والاتحادات التجارية والمهنية والعمالية والحرفية . ومن الممكن تماماً وصف الحقب الاجتماعية (فى روما القديمة أو الرأسمالية المتأخرة) التى لا تتفق فيها تعريفات «الشخص» القانونية أو الاجتماعية أو الدينية مع القوى الاقتصادية المؤثرة . هذا وقد تصح دعوى ثيربورن فى حالة «الأشخاص الطبيعيين» ، إلا أنها أيضاً مطالبة بتوضيح كيفية تطبيقها فى حالة «الأشخاص القانونيين» ، كما قد يتساءل المرء عما إذا كان تشكيل الأبنية المتضامنة ينبغى أن يكون عن طريق المساءلة .

ثالثاً ، أن الأيديولوجية لا تتسم بالثبات فى تشكيلها للأشخاص ؛ فهى بإمكانها كذلك أن تفككهم . مثال ذلك القوانين الخاصة بوضع المرأة المتزوجة باعتبارها فى عصمة الرجل شرعاً ، التى حالت دون النساء وصفتهن الشخصية لدى شروعهن فى الزواج . ومما هو وثيق الصلة بموضوع البحث الزعم بأن الأيديولوجية تعمل على التمييز بين الأشخاص واللا أشخاص (كالأطفال ، والنساء المتزوجات ، والعبيد ، والأجانب) . وتثير هذه الملاحظات المشكلة الفلسفية التقليدية القائمة حول ما إذا كانت الذوات تتطلب أجساماً ، وحول ماهية الأجسام . والاختلافات شاسعة فيما يتعلق بوحدة الموضوع/الجسم . ففى فكر القرون الوسطى السياسى ، كان للملوك جسدان ، يعكس أحدهما وضعهم السياسى ، ويعكس الآخر وضعهم الروحى . وعلى العكس من ذلك ، كان للنقابات شخصيات قانونية ، ومجرد أجسام توهمية ، فى حين كان للعبيد أجسام ولكن لم يكن لهم شخصيات .

وإذا ما تركنا جانباً التساؤل عن كيفية تشكيل الأيديولوجية للقوى الجماعية ، وتبنينا الإطار المرجعى الذى يحيل إليه ثيربورن اهتمام نظرية الأيديولوجية بالذات الإنسانية ، فقد يقبل المرء منطق ما يعرضه فى تصنيفه للأيديولوجيات المتعلقة بالذات ، ومع ذلك سيجد المرء أن الموضوع مازال على نحو ما غير مكتمل ، ومازال غامضاً . ولأن

ثيربورن يسلم بوحدة الجسم والموضوع ، فإنه لا ينظر ــ على سبيل المثال ــ فى كيفية توافق نظريات المرض بوصفها أيديولوجيات طبية مع نموذج المساءلة الذى يقدمه . وقد ذكرنا فوكو بأن للمخططات التصنيفية الطبية أهمية سياسية هائلة ، ولكن هل هى موجهة إلى الأمراض ، أم إلى الأجسام ، أم إلى الأشخاص ؟ إن الجدل حول المرض وسلوك الداء والانحراف يفضى فى نهاية الأمر إلى مشكلة المسئولية الأخلاقية للفرد ، ومن ثم إلى «سبب» السلوك «ودوافعه» . ومع ذلك فقد يصعب علينا أن نعرف أين توضع ــ على سبيل المثال ــ فكرة «مفردات الدافع» الاجتماعية فى نطاق تصنيف ثيربورن . إن هذه المفردات ليست على وجه الدقة هى ذاتها عناصر «الأيديولوجيات الوجودية ــ الشاملة» ، مادامت لا تنظر إلى الأشخاص بوصفهم أعضاء فى العالم ، وإنما تحدد ببساطة ما يمكن أن يعد سلوكا مقبولاً . وهذا يثير قضية أخرى فيما يتعلق بتصنيف أيديولوجيات الذات ، إذ يبدو أن هناك تداخلاً كبيراً وغير مفهوم فى جدوله ، بين الموضع رقم ١ والموضع رقم ٤ ، وبين الموضع رقم ٢ والموضع رقم ٣ . فهو لا يوضح ــ على سبيل المثال ــ لماذا ينبغى أن تكون عضوية إحدى القبائل المندرجة تحت (شاملة ــ تاريخية) مختلفة إلى حد كبير عن عضوية نسق من القبائل المندرجة تحت (وضعية ــ تاريخية) .

إن مدخل ثيربورن للأيديولوجية يعد ابتعاداً على نحو حاسم عن مشكلة زيف العقائد الأيديولوجية ودخولا فى مشكلة الإمكانية ــ أى مشكلة : ماهية إمكانات بناء الذات . ومن ثم فإن عمل ثيربورن ــ مثله فى ذلك مثل العمل الذى قمنا به ، وهو «أطروحة الأيديولوجية السائدة» ــ هو أقل اهتماماً بقضايا الشرعية والتجسيد ، وأكثر اهتماماً بقضية الإمكانية . ومع ذلك فإنه لم يطرح هذا السؤال : ما التغيرات التى طرأت على فعالية الأنساق الأيديولوجية ــ على فرض وجود اختلافات فيما بين أجهزتها ــ فيما يتعلق بإقامة الممكن ؟ إن مثل هذا الإغفال يبدو غريباً إذا ما أخذنا فى الحسبان عنوان الدراسة . وكان من نتيجة هذا الإغفال أنه لم يتضح على الإطلاق ما قوة الأيديولوجية على وجه التعين . وإنما الذى يبدو واضحاً لدى ثيربورن ، هو أن الأيديولوجية قوة اجتماعية على قدر كبير من الأهمية . وكما يشير هو بنفسه ، تظهر فى وضوح بصمة ألتوسيرية . لقد أوشك مفهومه أن يوصف حقيقة بالكلمات نفسها التى استخدمها ألتوسير : «تخفى المجتمعات الإنسانية أيديولوجياتها على أساس أنها هى ذات العنصر والمناخ اللذين لا غناء عنهما لتنفسها التاريخى ولحياتها»[6] ؛ وبمعنى أكثر دقة ، «إن الأيديولوجية (بوصفها نسقا للتمثيل الجماهيرى) لاغناء عنها لأى مجتمع يريد أن يشكل أفراده ويحولهم ويعدهم على نحو يستجيبون فيه إلى الحاجات التى تتطلبها ظروف وجودهم»[7] . ومع ذلك فإن استخدام ثيربورن المساءلة يعد تعديلاً لمفهوم ألتوسير الذى يقترب من نظرية علم الاجتماع التقليدية البنائية الوظيفية للأدوار ، أكثر مما يعترف هو بذلك . ومرة أخرى يناقش ثيربورن هذا التماثل ولكن فى اختصار ودون أن يصرف كثيراً من الاهتمام للاعتبارات النقدية الأكثر حداثة لهذه النظرية من داخل علم الاجتماع .

إن النظرية العامة للأيديولوجية بوصفها مساءلة وبوصفها تشكيلاً للذات الإنسانية ، يتضح بها أصداء لا من ألتوسير فحسب ، بل من بارسونز كذلك . وهى غالباً ما تعرضت فى شخص هذين المؤلفين لنقد مؤداه أن اعتباراتهما تنم عن وظيفية غير مرغوب فيها . إن بارسونز على وجه الخصوص يتبنى استراتيجية تعيين الحاجات الاجتماعية ومن ثم تفسير وجود ممارسات اجتماعية معينة بالرجوع إلى الطريقة التى يتم بها الوفاء بهذه الحاجات .

ويستخدم نمط التفسير الوظيفى نفسه فى التعرف على الأيديولوجيات الطبقية التى ينبغى ــ كما يؤكد ثيربورن ــ أن تشتق من المحددات النظرية للمطالب اللازمة لنمط ما من أنماط الإنتاج : «ينبغى أن يحدد نظرياً أى الأيديولوجيات إقطاعية ، أو برجوازية ، أو بروليتارية ، أو برجوازية صغيرة ، أو غير ذلك من الأيديولوجيات ؛ وهذه المسألة لا يمكن الإجابة عنها بالاستقراء التاريخى أو السوسيولوجى وحده» (ص ٥٤ ، ص ٥٥) . وهذه الحتمية تعنى التوصل إلى «الحد الأدنى للإخضاع ــ التأهيل . . اللازم لفئة من البشر لكى تقوم بإنجاز أدوارها المحددة اقتصادياً» (ص ٥٥) . والمشكلة الرئيسية فى معالجة ثيربورن للأيديولوجيات الطبقية هى أنه لا يفسر على نحو كاف سبب اختياره لأيديولوجيات معينة على أنها ضرورية من الناحية الوظيفية ، فضلاً عن أن قوائمه للمساءلات الأيديولوجية قد لا يكون لها ما يبررها نظرياً وإمبريقياً . فهو فى وصفه ــ على سبيل المثال ــ للأيديولوجيات الطبقية الرأسمالية ، يجزم ـ دون أن يشرح ذلك ـ بأن أيديولوجيات الأنا للطبقة البرجوازية تتطلب «إنجازا فرديا» (ص ٥٧) ؛ وهو ما يناقض على الأقل أحد أشكال الاقتصاد الرأسمالى المتقدم ، المتمثل فى اليابان ، حيث يعد التوجه الجمعى التضامنى فيما بين المديرين الرأسماليين هو المساءلة البرجوازية الأمثل . أضف إلى ذلك أن توكيد ثيربورن لفكرة أن أيديولوجية الطبقة العاملة تشتمل على «توجه نحو العمل ، والعمل اليدوى بخاصة ، بما فى ذلك المهارة البدنية الفائقة ، والصلابة ، والجلد ، والحذق» (ص٥٩) ، لا يعد صحيحا بالنسبة للرأسمالية المتأخرة ، إذا سلمنا بأن وجوه التغير التى أصابت البنية المهنية قد أوجدت طبقة بروليتارية كبيرة غير يدوية ، وأسندت إلى كثير من النساء أدوارا اقتصادية مدفوعة الأجر .

إن المصاعب التى أثيرت نتيجة هذا الشكل غير المرغوب فيه من المناظرات الوظيفية تماثل بطبيعة الحال تلك المصاعب التى طرحتها المناظرات الماركسية الحالية (والسابقة) حول دور الصراع الطبقى . ولقد أكدت صياغات ألتوسير الأولى الأسلوب الذى يتبعه نمط الإنتاج فى تحديد شكل الممارسات الاجتماعية ؛ ذلك أن نمط الإنتاج له متطلبات أو شروط للوجود توفرها له ألوان عدة من الممارسات . كذلك فإن الصعوبة الناشئة عن مثل هذه المناظرات الدائرة فى نطاق الماركسية ، التى تتسم على وجه الخصوص بالحدة ، بخاصة إذا ما سلمنا بأن الصراع الطبقى يقع من النظرية الماركسية فى مركزها ، تتمثل فى أنها ـ أى هذه المناظرات ـ لاتسمح بمساحة لألوان الصراع الطبقى المتولدة ـ على نحو مستقل ـ عن متطلبات نمط الإنتاج .

حقا إن ثيربورن يحاول أن يتلافى بعض المشكلات التى يثيرها تحليله الوظيفى ، وذلك بجعله مفهوم الأيديولوجية مفتوحا ، وتأكيده لأهمية الصراع الأيديولوجى ، وكشفه عن المتناقضات داخل الأشكال الأيديولوجية . وهو أيضا يدفع إلى الحوار بعامل يلقى كل القبول ، هو

عامل الاحتمال الذى يجعل تحليل الأيديولوجية ممكنا بوصفها نوعا من المجال الوظيفى الذى تصنع فيه الذوات الأيديولوجية ، وتصنع الأيديولوجية الذوات . ويمكن إيضاح عامل الاحتمال هذا بعدة طرق . مثال ذلك أن الأيديولوجيات ليست لها تأثيرات موحدة ، تعمل مكرسة غاية جهدها من أجل خلق ذوات متجانسة . وعلى مستوى الذات ، التى يمكن أن تقع عند ملتقى عدة أيديولوجيات متصارعة ، قد تتنافس على الهيمنة ذوات مختلفة ، كالعامل ، أو الزوج ، أو البروتستنتى مثلا . فضلاً عن ذلك فإن صفة التناقض قد تكون فى الواقع متضمنة فى فكرة الأيديولوجية ذاتها . ومن ثم فإن خلق الذات ، عند ثيربورن ، يشتمل فى الواقع على عمليتين ؛ إحداهما إخضاع الذات لتعريف محدد لدورها ، وتأهيلها للقيام بهذا الدور . كذلك يتطلب إنتاج أى تنظيم اجتماعى بعض التواصل الأساسى بين عمليتى الإخضاع والتأهيل . ومع هذا فإن هناك إمكانية ضمنية للصراع فيما بينهما ، فمثلاً «قد يتطلب الأمر أنواعاً جديدة من التأهيل ومن ثم توفرها ، كما قد يتطلب مهارات جديدة تتعارض مع الأشكال التقليدية للإخضاع» . (ص ١٧)

ومرة أخرى قد تعوق الصراعات الطبقية أى أداء هادىء من الأيديولوجية لوظيفتها . ففى حالة الطبقات التابعة تقدم الأيديولوجيات غير الطبقية أساس الصراع الأيديولوجى ، كما تقدم ـ بشكل نهائى ـ أساس الصراع الطبقى . ومع ذلك فإن الصعوبة التى تكتنف فكرة ثيربورن هنا تتمثل فى أنه لا يقدم بحثاً نظريا مقنعاً للأيديولوجيات غير الطبقية ، وإنما ينظر إليها على أساس أنها ـ منطقياً ـ نتيجة حتمية للأيديولوجيات الوضعية التى تحدث الفروق ، دون تقديم أى تفسير سوسيولوجى لكيفية الحفاظ عليها ، ولما لها من آثار فى الصراعات الاجتماعية .

وكذلك كان ثيربورن على حق بيِّن فى تأكيده لأسلوب تعدد الأيديولوجيات وتناقضها . فالذوات موضع المساءلة أو تلك التى تقوم بالمساءلة ، ليست هى وحدها التى لا ينتظمها عنصر الوحدة الثابت والاطراد ؛ فالأيديولوجيات ذاتها تتساوى فى تقبلها . ولأغراض تحليلية قد يتم تحديد الأيديولوجيات المختلفة وفقاً لمصدرها ، أو موضوعها ، أو محتواها ، أو ذاتها المستجوبة . ولكن هذه الأيديولوجيات ، بوصفها عمليات استجواب مستمرة ، لا تعرف حدوداً طبيعية ، أو معايير طبيعية تميز بين أيديولوجية وأخرى ، أو بين أحد عناصر أيديولوجية ما ومجمل عناصرها . والأيديولوجيات المختلفة ، وعلى وجه الخصوص فى المجتمعات المفتوحة والمعقدة فى أيامنا هذه ، مهما بلغ تحديدها فإنها لا تتعايش وتتنافس وتتعارض فحسب ، ولكنها أيضاً تتداخل ، وتؤثر إحداها فى الأخرى ، وتفسدها .» (ص ٧٩) .

معضلات اللا حتمية :

يؤدى عنصر الاحتمال بطبيعة الحال إلى لاحتمية تجعل من الصعب إطلاق مزيد من القول عن الصراع الأيديولوجى ، قابل للتطبيق العام . وبرغم اعتقاد ثيربورن بإمكانية قيام نظرية عامة للأيديولوجية ، فإنه يصر عن وعى على أن الأيديولوجيات ، حتى فى نطاق الوضع الرأسمالى ، تختلف فى محتوياتها وعلى وجه الخصوص فى تأثيراتها . فهو يلاحظ ـ على سبيل المثال ـ أن القومية تقدم مثلاً طريفاً لكيفية اشتمال ما يبدو خطاباً أيديولوجيا صريحاً على تناقضات عدة . كذلك يشير ثيربورن إلى أن الرابطة التاريخية بين الثورات البرجوازية والقومية «قد غدت مرتبطة بالثورة البرجوازية بتقديمها أيديولوجية للصراع تضع بديلاً من سلطة الحكم الوراثى أو الاستعمارى ، دولة يتمتع فيها المواطنون بالحرية والمساواة قانوناً ، ويشغلون إقليماً بعينه» (ص ٦٩) . ولكن الأيديولوجية البرجوازية معقدة وغير متنظمة ؛ لأن القومية يمكن أن تتعارض مع العالمية («الكونية») التى يمليها ارتباط البرجوازية بعقلانية السوق والفردية المتنافسة (ص ٦٩) . وفضلاً عن ذلك ، يدرك ثيربورن أن القومية بوصفها إحدى «الصيغ التى تستند إليها شرعية الطبقة الحاكمة» (ص ٦٩) ، تؤدى إلى نتائج غير محددة ، وتنتزع أحياناً الطبقات التابعة من أجل «الصالح القومى» ومساندة المصالح السائدة ، فضلاً عن أنها تشكل فى أحيان أخرى جزءاً من التقاليد «القومية الشعبية» للصراع . (ص ٧٠) .

ونحن نؤيد هذا الرأى ، ونشير إلى أن القومية ـ على عكس ما يذهب إليه عدد من الماركسيين الجدد ـ تكتسب صلاحيتها الشرعية على نحو أبعد ما يكون استقراراً بوصفها جزءاً من الأيديولوجية السائدة للرأسمالية المتأخرة ، على الأقل فى بريطانيا . وبرغم أن الرأسمالية قد نمت فى نطاق دولة الأمة* ، ومازال لها توجه قومى مهم ، فإن الرأسمالية المتأخرة لها أيضاً طابع يخترق القومية وله أهميته . وهذا يعنى أن الوضع الخاص بالقومية بوصفها أيديولوجية برجوازية يكتنفه الغموض . كذلك خلقت المصالح الاقتصادية المختلفة ، القائمة فى نطاق الرأسمالية وفئاتها الطبقية المرتبطة بها ، سواء كانت قومية أو عالمية ـ خلقت أوضاعاً متناقضة فى داخل الأيديولوجية السائدة . وبقدر ما تشتمل القومية على مؤثرات لصالح الأتباع ، تكون هذه المؤثرات متناقضة كذلك . فالقومية ، من جهة ، غالباً ما شكلت جزءاً من الأيديولوجية الشعبية المضادة . ووفقاً لما ذكرنا به هوبسبوم[٨] على نحو مقنع ، فإن اقتران الوطنية بوعى الطبقة العاملة قد أصبح تاريخياً من الوسائط القوية للتغير الاجتماعى الجذرى ، كما حدث فى بريطانيا عقب الحرب العالمية الثانية ، وقبل ذلك عند قيام الدستور الأول بها . وفى السنوات الأخيرة شكلت القومية البرامج السياسية اليسارية ، وبخاصة فى مجال السياسات المتعلقة بالجماعة الاقتصادية الأوربية ، وإعادة فرض القيود على تحركات رؤوس الأموال فى الخارج ، تلك القيود التى وضعت خصيصاً لحماية المصالح الشعبية من رأس المال المحتكر . ومن جهة أخرى يتعين علينا أن نحلل ما يبدو أثراً موحداً من آثار القومية بوصفه استجابة للتهديدات الخارجية ، وللحرب منها بخاصة . وواضح أن «أزمة فوكلاند» مثل جيد على هذا . ومع ذلك ، ففى حين حشدت قضية فوكلاند قطاعاً كبيراً من المجتمع خلف رموز محافظة ومغالية فى الوطنية ، ظل من غير المحتمل أن تقوم الوطنية ذاتها بتغيير الحالة النفسية الشعبية العميقة من «اليأس ، واللامبالاة ، والانهزامية»[٩] . إن هذه السلسلة من الأحداث ، المنطوية على تضارب عنيف بين القوى المختلفة ، تعد على قدر ضئيل من الأهمية فى تكوين

---

* دولة الأمة هى الدولة التى تضم الأمة بجميع فئاتها وطبقاتها . (المترجم) .

أيديولوجيات تدوم آثارها على المدى الطويل . وبالإضافة إلى مثال هوبسبوم الخاص بالصلة التاريخية بين راديكالية الطبقة العاملة والقومية الوطنية فى حقب معينة ، نرى أن القومية الهامشية أو المحيطية الواقعة فى نطاق الأقاليم الهامشية أو المحيطية ــ ويلزوأسكتلندة على سبيل المثال ــ تنطوى على نتائج تثير الخلاف ولا يمكن النظر إليها بوصفها أيديولوجية سائدة ، ومن ثم فإنها حتماً لا تعد أيديولوجية برجوازية .

ومما هو جدير بالنظر أن الشكل الأيديولوجى الأساسى للأيديولوجيات التاريخية الشاملة ، حتى لدى تعيينه على نحو أكثر دقة بوصفه قومية ، لا يحتاج إلى قوة تفسيرية للتنبؤ بمحصلة الصراع الأيديولوجى . ومن الواضح أن هنا نوعاً من المعضلة ، يتمثل فيما بين التحليل العام الحاسم الذى لا يسمح بالاحتمالات الأيديولوجية ، والتحليل غير الحاسم ، الذى لا يأخذ فى الحسبان الدعاوى العامة . هذا وقد حاولنا فى كتابنا أن نبين إمكانية ربط الأيديولوجية بالنشاط الاقتصادى الرأسمالى .

من المقنع إمبريقيا فيما يتعلق بنمط الإنتاج الرأسمالى أنه يستطيع أن يتعايش مع نخبة كبيرة متنوعة من الأبنية التحتية الأيديولوجية . فهناك الأيديولوجيات الدينية ، ومنها : الكاثوليكية فى فرنسا ، والكاثوليكية والبروتستانتية فى هولندا ، و «الديانة المدنية» فى أمريكا ، والإسلام فى دول الخليج . أما بالنسبة للأنساق القانونية فهناك المشكلة التاريخية التى أثارها فيبر ، ومؤداها أن سيادة القانون فى بريطانيا ، والقانون الصورى فى ألمانيا ، يتلاءمان مع الرأسمالية . وفضلاً عن ذلك ، فهناك الكثير من الأنساق السياسية ، المتراوحة ما بين فاشية وديمقراطية ليبرالية ، التى تبدو كأنها تنمو والرأسمالية جنباً إلى جنب . وهكذا تتكشف التشكيلات الاجتماعية المشتركة فى الأساس الرأسمالى نفسه عن عدد من الأنساق الأيديولوجية المختلفة . ومن هذا المنظور ، وعلى قدر ما يبدو ممكناً التدليل على أن الأيديولوجية تؤدى فى ظل ظروف تاريخية معينة إلى وحدة الطبقات أو التنظيم الاقتصادى (مثل التنظيم الأسرى والتعاليم الكاثوليكية الخاصة بشئون الجنس فى ظل النظام الإقطاعى) ، يظل من الصعب الانتهاء إلى رأى أو قرار من خلال هذه الملاحظات الجزئية . ومع هذا ، فالانتهاء إلى قرار مؤداه أن الأيديولوجية ــ على مستوى التشكيل الاجتماعى ــ دائمة التغير وعارضة ، سواء كان ذلك فى المحتوى أو الوظيفة ، إنما يعد مبالغة فى عرض القضية على نحو لا يؤدى إلى الإقناع .

وهناك اعتراض واضح يقضى بضرورة قيام حدود معينة لهذه التنويعات (الأيديولوجية) ، التى تحددها المتطلبات الأساسية لـ« شروط وجود » نمط للإنتاج . ومع ذلك تبدو المتطلبات الأيديولوجية للرأسمالية مألوفة بالقياس إلى الأنماط الأخرى . فقد لاحظنا فى « فكرة الأيديولوجية المهيمنة المفارقة الماثلة فى أن الجهاز الأيديولوجى فى الرأسمالية المتأخرة يتسع نطاقه إلى حد كبير ، فى حين تؤدى التبعية الاقتصادية والسياسية للشعوب إلى جعل التجسيد الأيديولوجى ثرثرة متزايدة . وهناك سببان لاعتقادنا بأن التنويع الأيديولوجى يتزايد مع نمو الرأسمالية المتأخرة : (١) أن الإجبار البطىء فى الحياة اليومية يعد ملائماً لإخضاع العمال ؛ و (٢) أن الأيديولوجية السائدة ليست لها متطلبات اقتصادية . وبإيجاز ، يمكن للرأسمالية أن « تجيز » الشىء الطارىء على نحو أفضل مما يجيزه أى نمط آخر للإنتاج .

وربما يتحتم النظر إلى نمط الإنتاج على أساس أنه ينشىء أدوات قياس مرنة بعينها ، تقوم بوضع حدود للتنوع الأيديولوجى . ففى الرأسمالية المبكرة ، على سبيل المثال ، تتطلب علاقات الإنتاج ألواناً بعينها من التأييد القانونى ، متمثلة الملكية الخاصة ، والاستقرار فى التعاقدات الاقتصادية ، ولكن هذه الأمور يمكن أن تكفلها مجموعة متنوعة من الأنساق القانونية . أما على مستوى التشكيل الاجتماعى ، فلا يمكن دراسة الأيديولوجية ــ على نحو ما فعل فيبر ــ إلا فى ضوء أيديولوجيات معينة ، مسبقة ومحددة تاريخياً ، تسهم أو لا تسهم فى نمو الثقافة الرأسمالية (الفكرة الأخلاقية البروتستانتية) . فالأيديولوجية لا تقتصر مهمتها على تجسيد الطبقات ، بل تعد فى ذاتها «مصدراً» للفعل الجمعى . مثال ذلك ــ على نحو ما أشار ماركس[١٠] ــ أن البرجوازية وقد حشدت الفردية لمحاربة الإقطاع ، وجدت أن «الحريات المدنية» قد استخدمتها الجماعات المعارضة ضد الهيمنة الرأسمالية . وهكذا يمكن أن تعد الفردية مصدراً للصراع السياسى . وعلاوة على ذلك ــ كما رأينا سلفاً ــ فإن الأيديولوجية فى صورة الفردية ، قد تكون مؤثرة فى إضفاء شكل محدد على المجتمع الرأسمالى . ومع ذلك فإنها لا تؤدى هذه الوظيفة بالضرورة .

ويترتب على مناقشتنا هذه ضرورة أن يقرر الماركسيون مستوى التجريد الذى تتعين فيه الأيديولوجية . ذلك أن الأيديولوجية لا تعد من الشروط الضرورية لوجود القاعدة الاقتصادية ، وهى على مستوى التشكيل الاجتماعى ، والبناء الطبقى ، والصراعات السياسية ، والتكوين العرقى ، وطبيعة نمو الدولة وغير ذلك ، تقوم بتحديد الدور والمحتوى المتغيرين للأيديولوجية . كذلك لا توجد نظرية عامة قادرة على تحديد وظائف الأيديولوجية ومحتواها لدى المجتمعات كافة . أما فعالية أيديولوجية ما وقدرتها على التأثير فقضية منفصلة تماماً عن وجود مثل هذه الأيديولوجية فى ذاتها . ويرجع السبب فى ذلك إلى أن تأثيرات أجهزة التحول الأيديولوجى متغيرة (يعتمد هذا على مستوى الثقافة السياسية لدى الطبقة العاملة ، كما يتوقف على مستوى التنظيم الطبقى وتوافر التقاليد الراديكالية للطبقة العاملة ، وغير ذلك) . ونحن نجد فى الماركسية أن قدرة «إيساز» ISAS ومؤسسات التنشئة الاجتماعية الأخرى على تحديد شكل الوعى الطبقى والوعى المشترك بخاصة ، قد بولغ فيها إلى حد كبير .

وعلى أية حال ، فإنه لا يمكن التسليم بأن المجتمعات تتطلب ذلك المستوى من المساندة الأيديولوجية ، الذى ذهب إليه ثيربورن . ووفقاً لما رآه فوكو ، فإن تعيين الأفراد وتكوينهم وتنظيمهم يمكن ضمانه من خلال الممارسات والأعراف المنظمة لحياتهم (رؤية الجميع للجميع Panopticism) ، التى لا تتطلب وعياً ذاتياً لدى الأشخاص المتفردين .

إن خلاصة ما نذهب إليه هو أن ثيربورن يغالى فى تقدير أهمية الأيديولوجية مغالاة تغلب على وجهة نظره فى الأيديولوجية بوصفها مشكلة للذوات . أما نحن فندعم مدخلاً أكثر انطلاقاً ، حيث نرى أن للأيديولوجية تأثيرات مهمة من الناحية السببية على بعض الظواهر الاجتماعية فى أزمنة معينة . ونسوق على سبيل المثال ما حاولنا إيضاحه فى «أطروحة الأيديولوجية السائدة» ، ومؤداه أن الأيديولوجية على وجه العموم لا تعمل على تجسيد الطبقات التابعة . وبالمثل قد يكون

للأيديولوجيـة أو لا يكون دور فى تشكيـل أية ممـارسات اقتصـادية وتعهدها ، أو ــ إذا أخذنا الوضع الذى تقدم به ثيربورن ــ لماذا ينبغى للإنسان أن يذهب إلى أن دور الأيديولوجية هو تشكيل الذوات ؟ ولماذا ــ على هذا الغرار ــ ينبغى للإنسان ألا يذهب إلى أن الـذوات إنما شكلتها الأيديولوجية بطريقة عفوية ، وأنها ــ أى الذوات ــ يمكن أن تنشأ بطرق مختلفة ويكون لها فاعلية مماثلة ؟

وفى اعتقادنا أن ثيربورن لم يكن مرناً بما فيه الكفاية ، وأنه ــ فضلاً عن ذلك ــ قد ربط بين أشكال من الحتمية الماركسية والسوسيولوجية غاية فى الاختلاف . ونحن لا نرغب بطبيعة الحال فى أن نزعم بأن المرونة لا حـدود لها ، أو أنها مـوقف إمبريقى بـلا عقل ، كـما أننا لا نستطيع من خـلال مقالـة نقديـة بهذا الـطول أن نحاول معـالجة موضـوع ماهية هذه الحدود ، وإن كنا قد رسمنا الخطوط المحددة لمعالم أحد الحلول الممكنة التى تلائم بريطانيا فى «أطروحة الأيـديولـوجية السائدة» . هذا وتعد مقالة ثيربورن واحدة من مقالاته الممتازة ، التى تخلِّص دراسة الأيديولوجية من كثير مما اكتنفها من جمود . ومع ذلك فإننا نخلُص إلى أنه بودنا لو أنه وجد متسعاً لمزيد من القول فيما يتصل بعدد من الموضوعات ، وخصوصاً ما يتصل بالوظيفة الضمنية للذوات وعلاقتها بالكيفيات العارضة للأيديولوجية ، وما يتصل بالدور المحدد للاقتصاد ، وبآليات المغالاة من جانب الطبقة فى تقرير الأيديولوجية غير الطبقية .



هوامش :

(١) ن . آبركرومبي N. Abercrombie ، س . هيل S. Hill ، ب . س . تيرنر B.S. Turner ــ « أطـروحة الأيـديولـوجية السـائدة » The Dominant Ideology Thesis /لندن ١٩٨٠ .

(٢) ج . ثيربورن G. Therborn ــ « أيديولوجية القوة وقوة الأيديولوجية » The Ideology of Power and the Power of Ideology. /لندن ، فيرسـو / ن ل ب ، ١٩٨٠ صفحات هذا المرجع واردة بالنص .

(٣) ثيـربورن ــ « العلم والـطبقة والمجتمـع » Science, Class and Society لندن ، فيرسو/ن ل ب ، أ ٧٦ ، ص ٤٠٤ .

(٤) ج . لوكاتش G. Lukacs ــ « هدم العقل » The Destructoin of Reason لندن ، ١٩٨٠ .

(٥) ت . و . أدورنـو T.W. Adorno ــ « مـوشـورات » Prisms / لنـدن ، ١٩٦٧ .

(٦) ل . ألتوسير L. Althusser ــ « من أجل ماركس » For Marx / لندن ، ١٩٦٩ ص ٢٣٢ .

(٧) المرجع السابق نفسه ، ص ٢٣٥ .

(٨) إ . هـوبسبـوم E. Hobsbawm ــ « اغتصـاب فـوكـلانـد Falklands Fallout » ، الماركسية اليوم Marxism Today/يناير ١٩٨٣ .

(٩) المرجع السابق نفسه ، ص ١٩ .

(١٠) ك . ماركس K. Marx ــ (The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte) ، فى نظرات عامة من المنفى Surveys From Exile هـارمـونـدزورث Harmondsworth ١٩٧٤ .

حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير في دراسة الأدب*

هورست شتاينمتز

ترجمة : مصطفى رياض

تهدف هذه المقالة إلى تقصى الأسباب حول ظاهرة عدم اهتمام المجتمع الحديث ، إلا فيما ندر ، بالتفسيرات التى يقدمها دارسو الأدب برغم وفرتها . وقد يكون أحد الأسباب هو الإلغاء الكامل لذاتية المفسر ، نتيجة لما هو متعارف عليه من ضرورة الالتزام بالتفسير العلمى ، الموضوعى ، الذى يرتكز على النص . وعلى العكس من هذا ، يعرِّف كاتب المقالة التفسير الأدبى بوصفه نشاطاً منتجاً وبناءً ، يجمع بين النص وبعض المعايير التقويمية خارج نطاق النص ذاته . ويتطلب هذا النشاط من جانب المفسر موقفاً واضحاً ، إذ يتحتم عليه اختيار معايير مناسبة للعمل الأدبى . وهكذا يبرز المفسر ، من خلال اختياره هذا ، ككائن اجتماعى لا يخشى التصريح بموقفه أو بأحوال عصره . ويمكن بذلك أن يستعيد التفسير الأدبى ما فقده من مكانة اجتماعية .

يُوجد فى أى مجتمع بعض الأشخاص أو الهيئات الذين يساعدون المجتمع على إدراك أحواله وتفاعلاته وتطوراته بتقديم التقويم والتحليل النقدى . هؤلاء هم المفسرون الاجتماعيون الذين يهتدى المجتمع بهديهم لمعرفة هويّته ، ويبذل الجهد من خلالهم لمعرفة ماضيه وحاضره ، وإيجاد العلاقة بينهما .

وهؤلاء المفسرون معروفون ، بصفة خاصة ، فى المحيط الفكرى والأخلاقى والدينى والثقافى للمجتمع ، بمحاولتهم لفهم وتفسير ماضى وحاضر الأحوال الفكرية والأخلاقية والدينية والثقافية ، بإصدار أحكام تقويمية على الأحداث الاجتماعية ، أو بالتنبؤ غالباً بما قد يستجد من تطورات .

وعلى أى حال ، فقد عُنى هؤلاء المفسرون دائماً بحماية مجتمعاتهم من فقدان الوعى والحس التاريخيّين ، بحيث لا يكون (الحاضر فقط) هو الشعار الوحيد للمجتمع .

ويبدو أن المركز الذى يحتله هؤلاء المفسرون ــ وهو المركز نفسه الذى كان يحتله رجال السحر والطب فى المجتمعات البدائية ــ قد صار فى أيدى وسائل الإعلام والعلوم فى المجتمعات الصناعية الحديثة .

وقد فقد رجل الدين ــ الذى كان يتمتع فى الأزمنة الماضية بمكانة عالية ــ تأثيره ، وأصبح الفيلسوف الذى كان لا يزال يتمتع بالسلطة الاجتماعيه إبّان القرن الثامن عشر وفى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، مجرد شخصية تلعب دورها بين الخاصة . ومن المؤكد أن الأدب الذى يُمكنه أن يُقدم التفسيرات للمجتمع لم يعد بوسعه أن يدعى لنفسه القيام بأى تأثير مُنظم ، بالرغم من الجوائز القومية ، والمنح المقدمة لشباب الأدباء ، ودعم المسارح ، وتنظيم دراسة الأدب والبحوث

---

* Horst Steinmetz : On Neglecting the Social Function of Interpretation in the Study of Literature. Translated from German by Helmut Hauptmeier, Siegen.
مقال نشر فى مجلة :
Poetics, Vol. 12,No. 2/3, July 1983, pp. 151-164.

الأدبية فى كثير من الجامعات . فنجد اليوم أن القادرين على تكوين رأى فى الأعمال الأدبية ، القديمة منها أو الحديثة ، وربطها بالعالم الذى يعيشون فيه ، كالناقد الأدبى ، وكاتب المقال النقدى ، ودارس الأدب ، وحتى من يطلق عليه وصف القارىء المثقف ـ لا يلقون تجاوبا أكثر من التجاوب الذى يثيره الأدب نفسه .

ولم يكن الأمر كذلك فى الماضى ؛ فقد كانت بعض ظلال المفسر الاجتماعى حتى القرن التاسع عشر تحيط بالقائمين على التذوق الأدبى . واليوم يصعب علينا أن نتصور أن كاتبين مثل إريش شميت Erich Schmidt and ـ وأولريش فون فيلاموفيتز ـ مولندورف Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff ـ كان لهما مكانة اجتماعية مرموقة ، وتأثير كبير على الدوائر غير المتخصصة فى زمانهما . وكذلك لم يكن يثير الدهشة إطلاقاً أن يتمكن المرء من تحسين مركزه الاجتماعى بسرعة إذا أثبت سعة اطلاعه فى الأدب ، أو إذا أحاط بالمعارف الأدبية والثقافية ، وأظهر ذكاء فى استخدامه لمهاراته . وعلى العكس من ذلك ، يبدو اليوم أن المعارف الأدبية ، ومعرفة التاريخ الأدبى والثقافة الأدبية بشكل عام ، قد أصبحت مجالاً تخصصياً ، يتنافس مع التخصصات الأخرى ، ولا يتعدى قاعات البحث الجامعية (السمنار) أو صفحات الصحف على أحسن تقدير .

والأمر الذى يلفت النظر فى أيامنا هذه هو عِظَم عدد الدراسات التفسيرية للأدب ، بل ـ أكثر من ذلك ـ نشر معظمها . فالمكتبات تزخر بالكتب ، والدوريّات ، وسلاسل المطبوعات ، وتكتظ جميعها بدراسات تفسيرية للأعمال الأدبيّة وحقبها ومشكلاتها . ومع ذلك ، فمعظم هذه الدراسات يعلوها التراب على أرفف المكتبات ، وعلى أحسن تقدير يطلع عليها عدد محدود من دارسى الأدب . وإذا أخذنا فى الاعتبار الجهود المبذولة لتفسير الأدب فى عصرنا وجدنا أن صدى هذه الأعمال الغزيرة عدداً ـ خارج دائرة الخبراء ـ ضعيف جداً . وبدون شك ، نجد أن تفسير الأدب ـ وبخاصة التفسير الأكاديمى ـ قد فقد إطاره الاجتماعى من كل النواحى .

ويقدم لنا هذا الموقف المتناقض ذخيرة للفكر . وربما كان تبسيطاً للأمور ، أو من السابق لأوانه ، أن نستنتج أن هذا العدد الكبير من الأعمال التفسيرية للأدب نتاج جهاز ضخم يعمل بصفة دائمة ؛ فهناك عدد كبير من الأعمال التفسيرية ؛ لأن هناك الكثير من دارسى الأدب اليوم . وحتى إذا افترضنا أن الدراسة الأكاديمية ليست بريئة تماماً من إنتاج التفسيرات بالجملة ، فهناك احتمال وجود حاجة اجتماعية عامة وراء هذا الإنتاج الغزير ، أى حاجة للتفسير ؛ فمن المحتمل أن تفسير النصوص الأدبية يؤدى وظيفة معينة ، أو يُتوقع منه أداء وظيفة ذات بعد اجتماعى .

وإذا قبلنا هذا الفرض فإنه يتعين علينا أن نتساءل عن الأسباب وراء توارى معظم الأعمال ـ التى تظهر سنوياً فى مجال الدراسات الأدبية ـ فى ظلال الإهمال . قد يكون الأمر واضحاً إذا افترضنا أن المجتمع لم يعد فى حاجة إلى هؤلاء المفسرين وتفسيراتهم ، لحدوث تغيرات فى الظروف الاجتماعية أدت إلى قيام أطراف أخرى بالاضطلاع بهذه الوظيفة . ومع ذلك فهذا الرأى يتناقض وحقيقة أن المجتمع ، الآن أكثر من ذى قبل ، يقدم المناهج والوسائل لدفع تفسير الأدب قديمه وحديثه قدُماً . ولذا ، يحق لنا أن نسأل : هل يتحمل التفسير الأدبى نفسه مسئولية ضياع البعد الاجتماعى منه ؟ وهل يحسب على كاتبيه تقديمه للمجتمع بصورة غير مشوِّقة ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فما مجال البحث عن أسباب هذا الوضع ؟ هل يمكن أن تكون دراسة الأدب قد انحرفت بعيداً عن بؤرة المجتمع باتباعها المتزايد للاتجاه العلمى الذى يبدو أن النظام بأسره يدين له بالولاء ؟

وهل يُمكن أن تكون الدراسات الأدبية قد التزمت بجانب واحد زائف من الاتجاه العلمى ؟ وربما حرم هذا الاتجاه دراسة الأدب من إمكاناتها الاجتماعية ، وأبعدها عن التزاماتها الاجتماعية وواجباتها .

ولو كان ذلك فرضاً صحيحاً للموقف الحالى فى الميدان الأدبى ، فهل يمكننا أن نتدبر أمر التصحيحات اللازمة لكى تستعيد دراسة الأدب إمكاناتها وواجباتها الاجتماعية ؟

مثل هذه المسائل لا يُمكن تحليلها بدرجة كافية تفصيلياً فى هذا البحث ، غير أننا سنحاول أن نناقش بعض نواحى المشكلة المرتبطة بهذه المسائل بدقة أكبر .

وبصفة خاصة ، سيكون الفحص النقدى لنظرية التفسير السائدة ـ من ناحية تعريفها ومتطلباتها ـ هو محط أنظارنا .

١ -

لا تزال مبادىء التفسير الأدبى وأهدافه ووسائله تمثل إحدى القضايا المحوريّة لدراسة الأدب ؛ وهى قضية تمثل مشكلة دائماً ما تُطرح للمناقشة مرة بعد أخرى . وقد تكوّن بمضى الزمن عدد متنوع من المواقف والتعريفات التى تتعلق جميعها بالمناهج التفسيرية . وقد بلغ تنوعها حداً لم يعد يسمح للفرد بمتابعتها . غير أنه بالرغم من كثرة عدد هذه الآراء ، والاختلاف الكبير فيما بينها فى بعض الأحيان ، فإنه يبدو أن هناك إجماعاً واسع النطاق حول أحد الجوانب التى تحظى ، فى واقع الأمر ، بتأييد متزايد . ويتناول هذا الجانب المهمة العامة للتفسير . فمهمة التفسير ، فى كثير من الكتابات ، هى الإسهام فى فهم النص ووصفه من زاوية بنائه اللغوى والشكلى ، ودراسة الوظائف المتداخلة لعناصره المتصلة بالمضمون أو بالشكل ، التى يعتمد بعضها على البعض الآخر ، وإيضاح النص فى ضوء صلاته التاريخية . . . الخ . وباختصار ، فإنه يُفترض أن التفسير الأدبى يقوم بتوضيح معانى النصوص ؛ ويُعتبر التفسير ، لذلك ، نشاطاً موجهاً للنص ومُكرساً له . وفى ضوء هذا الاتجاه العام لمعاملة النص فى أغلب الأحوال ، لا يهم كثيراً ما إذا كانت المناهج المقترحة لممارسة التفسير تعتمد على التاريخ الفكرى ، أو اللغويات ، أو السميوطيقا ، أو التاريخ الاجتماعى ، أو الأحاسيس الجمالية .

وبهذا يُصْبح التفسير نشاطا محوره الموضوع فى المقام الأول ، هدفه الأساسى هو إيضاح موضوعه ، كما أن نتاج التفسير ، فضلاً عن « صحته » ، ينبعان من صلتهما بالنص ، ومدى كفاية المقولات التفسيرية لإيضاح معنى النص . ولن نناقش فى هذا المقام تلك الحلقة المفرغة المصاحبة لمثل هذه الحجة ، ألا وهى أن النص المراد تفسيره

يمثل المعيار التقويمي لمدى كفاية النتائج التفسيرية . ومن المهم أن ننبه في هذا المقام إلى ما يُقال من أن الاعتماد الكلي على الموضوع هو أساس التفسير . وكنتيجة للأخذ بهذا الاتجاه ، فإنه يتعين على المفسر ــ في أغلب الأحوال ــ أن يلتزم بحدود تفسيره بقدر المستطاع .

وبما أن قيمة التفسير وصحته تكمن في صلته بالنص ، فإن المُفسر لن يدخر وسعاً في حجب شخصيته وآرائه وموقفه التاريخي عن تفسيره . وحتى إذا لم يتمكن المُفسِّر من الوصول إلى الموضوعية الكاملة ــ فالتخلص الكامل من العوامل الذاتية يبدو مستحيلاً حتى بالنسبة للمُغالين في الدعوة إلى هذا الاتجاه ــ فإنه ، على كل حال ، يُفترض منه أن يوضح معرفته المسبَّقة prior knowledge ، وأن يكون واعيًا بها ، وأن يجعل الآخرين يرونها كعامل متميِّز في تفسيره . وهكذا ، بدلاً من الموضوعية ، يكون لدينا على الأقل حجج ونظريات ونتائج ، تختلط بعوامل ذاتية ، وينظَر إليها بوصفها أساساً لتفسير يحمل إمكانية قيام مناقشات نقدية منطقية ومجادلات علمية . كما يُفترض أن هذه الموضوعيّة الناقصة (من الدرجة الثانية) تضمن قدرة مُفسرين آخرين على إعادة بناء تفسير ما ، واختبار صحته تبعاً لذلك ، في حين يُنظر شذراً إلى تلك التفسيرات التي تعتمد على أنماط من الجدل الذي يُستهل بـ « أشعر أن . . . » ، أو « وفي رأيي » ، وتُرفض غالبا على أساس أنها تفسيرات غير علمية . وعلى أحسن الأحوال ، يُنظر إلى مثل هذه التفسيرات بوصفها مادة مشوِّقة ، تصلح للتحليل الاجتماعي . ويطالب المتطرفون من دعاة هذا الاتجاه العلمي ــ وهم في هذا يسلكون مسلكاً متشدداً ــ بضرورة أن يكون إطار أي تفسير سلسلة من النظريات المستندة على النص ؛ أي تخمينات تخضع للتجريب والتثبت من عدم إمكانية تخطئتها .

ولا يؤثر ما سبق تلخيصه من تعريف دارج لأهداف التفسير ومناهجه على التفسير الأدبي في حد ذاته فحسب ، بل يمتد تأثيره إلى العمل الأدبي نفسه ، وذلك بإضفاء صفات معينة عليه . إن مثل هذا الإطار التفسيري يقدم صورة خاصة على الأقل لطبيعة العمل الأدبي . فمن المفهوم ضمناً أنه يجب معاملة النصوص بوصفها موضوعات منعزلة ومستقلة عن نوع الوسيلة التفسيرية ، أو موضوعات ثابتة أو حتى ميتة . وينطبق هذا الوضع أيضاً على التفسير التاريخي ؛ فالنص الذي يُراد تفسيره تاريخياً يظل موضوعاً تحكمه معانيه الكامنة . وكل ذلك يُعطي انطباعاً بأن النص الأدبي يظل مُقيداً وفي حاجة إلى تفسير مُرضٍ يحرره .

ومثل هذا التعريف للتفسير الأدبي يعيد إلى الأذهان ، إذا تحرينا الدقة ، المقولة القديمة بأن التفسير يجب أن يكون متحدثاً عن النص ، وأن المعاني الكامنة في النص هي الحدود التي لا ينبغي للتأويل أن يتعداها مع الأخذ في الاعتبار أن هذه المعاني واضحة بذاتها . وفي نهاية تحليلنا ، تجدر بنا الإشارة إلى مفهوم طالما تراوح موقف النقاد منه بين الرفض والقبول يتمثل في رؤية التفسير بوصفه إعادة بناء لمقصد المؤلف .

وحتى إذا لم يُلتزم حرفياً بهذا المفهوم فمن المفترض ــ كفرض أولي للتفسير الذي يتخذ النص وحده محوراً له ــ أن النص نفسه يحوي « رسالة » أو معنى يُمكن استدعاؤه ، ويقوم المفسر بفك رموزه . وإذا كنا لا نستخدم تعبير « مقصد المؤلف » في هذا المجال ــ وذلك لأن النص قد يحتوي على أفكار مختلفة وأكثر عدداً مما قصده المؤلف ــ فإننا نستخدم مفهوم مقصد النص .

وقد يكون من المفيد أن نتأمل عن قرب تلك الأفكار المتضمنة ، والنتائج المتعلقة بهذا الرأي الشائع لمهمة التفسير وأهدافه . وهذه ليست مفاهيم ذات طبيعة داخلية ، وإنما هي مسئولة جزئياً عن التقويم الذي يحظى به التفسير بعامة . أضف إلى ذلك أن هذه المفاهيم تكشف عن بعض الأسباب المحتملة لما يلاقيه التفسير الأدبي في مجتمعنا اليوم من تجاهل واسع النطاق .

إن تعريف التفسير بوصفه إجراء لا يحقق شرعيته أو أهدافه إلا من خلال النص ، لا يحد من دور المفسر فحسب (وهذا أمر نتحمله مُرغمين) ، ولكنه يُقدم التفسير بوصفه نشاطاً يهدف إلى إعادة البناء ؛ فيصبح الهدف الأعلى للتفسير هو إيضاح ما هو في حوزتنا ، وإعادة بناء تلك العناصر الموجودة في النص ، والمنبثة من خلاله . ويكون التفسير مكتملاً إذا ما قدم بناء النص ومعانيه بصورة كاملة تماماً . وتبعاً لذلك يكون أكثر التفسيرات إنتاجاً هو أكثرها توليداً . وتصبح الصورة المثالية للمفسر ــ وقد تحول إلى مجرد عامل فني يمارس القراءة والتفسير ــ هي الفناء في تفسيره الذي لم يعد يتطلب كاتباً ؛ لأن التفسير ذاته قد تحول إلى سرد لحقائق النص . والواقع أنه توجد في الدوريات تفسيرات تكاد تقترب من هذا المثال ، كتبت بأسلوب متجرد من الذاتية ، باستخدام لغة شبيهة بالمعادلات (وإن كانت ليست معادلات رياضية) ، أقرب إلى لغة نشرات الأجهزة المنزلية . ولا يكاد القارىء يذكر أسماء هؤلاء الذين يكتبون هذه التفسيرات ؛ وهذا أثر يُوجدُ أيضاً على مستوى طبيعة التفسير المستخدمة ، وإن لم يع القارىء ذلك .

ومع ذلك ، يثير هذا الاتجاه في التفسير ــ الذي يتم تكريسه لإيضاح حقائق النص (وقد تم في الواقع تضخيمه فيما سبق) ــ تساؤلات حول مزاياه ، وما إذا كان من الضروري إرساء قواعد صبغته العلمية بهذه الصورة . وتقودنا هذه التساؤلات إلى قضية أكثر عمومية ، وهي ما إذا كان هذ النوع من أنواع التفسير متناقضاً وطبيعة فهم الأدب ، بل جوهر الأدب ذاته . ويحق لنا أن نتساءل ما إذا كان هذا النوع من التفسير مرغوباً فيه ، حتى وإن أمكن تحقيقه !

إن نظرة سريعة لتاريخ التفسير الطويل كفيلة بأن تثير الشكوك حول مدى صلاحية التفسير الذي يرمي إلى إعادة بناء مقصد النص ، كما تكشف لنا هذه النظرة السريعة أنه لم يتم بعد التوصل إلى تفسير نهائي لأي نص ، ولا حتى لمجموعة من التفسيرات التي يُكمل بعضها بعضا لتؤدي إلى تفسير كلي أو نهائي . وإذا ما أخذ في الاعتبار تلك الجهود التي بُذلت في هذه التفسيرات فلا أقل من أن نتوقع ظهور تفسير كلي في بعض الحالات . ولكننا اليوم لا نجد من يدعي أن نصاً أدبياً واحداً ليس في حاجة إلى مزيد من التفسير . وينطبق هذا الوضع أيضاً على النصوص القديمة ، أو ما يسمى بالنصوص ذات البناء البسيط .

ويبدو هذا الموقف محيراً للوهلة الأولى فقط ؛ فالتناقض بين تاريخ التفسير الأدبي وما يُطالب به المفسر اليوم من موضوعية وتركيز على النص ، ينبع بصورة طبيعية من سوء فهم كامل لطبيعة أي تفسير .

ويختفي سوء الفهم هذا وراء الدعوة لتفسير موضوعي خالص .

وينسحب ذلك أيضاً على التفسير الأدبي . إن قبول البديهية القائلة بوجود تفسير قائم ــ ضمن أسس أخرى ــ على إعادة بناء النص لا يتفق مع الفعل التفسيرى ؛ فما يُزعم من إعادة بناء مقصد النص ليس تفسيراً ؛ والتفسير المقصود به أن يكون مطابقاً لوجهة نظر النص لا يأتى بجديد . ولا يمكن للتفسير أن يتحقق إلا من زاوية خارج النص ؛ فهكذا يكون الأمر دائماً . إن أهم عناصر العملية الأساسية للتفسير هي في تحديد المعانى الخاصة بعلامات النص ، أى إضفاء المعنى على هذه العلامات ، لا في قيام المفسر « بإيضاح » المعانى .

وبذلك يسبقُ أيَّ تفسير قرار واع أو غير واع ، واضح أو خفى ، خاص بالزاوية التى سيتم من خلالها تشكيل المعنى .

وبتعبير آخر ، يمكننا القول إن أى تفسير يتطلب إطاراً مرجعياً a frameof reference يُمكن ربط النص المُراد تفسيره به . إن مثل هذا الإطار يكون بمثابة أفق واسع للتفسير ، يُقدم الأسئلة التى تُستدعى إجاباتها من النص . ولا يتطابق هذا الإطار المرجعى وحياة المفسر الذاتية ؛ إلا أنه قد يكون هناك تطابق بالطبع . ويُمكننا أن نعد التفسير الموجه إلى إعادة بناء مقصد النص إطاراً مرجعياً ، إلا أنه إطار قليل الكفاءة .

وهكذا يصبح التفسير مستحيلاً بدون إطار مرجعى خارج نطاق النص . وإذا لم يكوِّن المُفسر هذا الإطار منذ البداية بوصفه نقطة مراجعة point of refernce (وواقع الأمر أن المُفسر يقوم دائماً بذلك حتى لو بدا لبعض القراء أن الإطار نابع من النص نفسه) فإنه سيدخل مرحلة بحث وتجريب يطبق فيها كثيراً من الأطر على النص ، ويتحسس طريقه بين الخطأ والصواب . ويمكننا القول أيضاً إن المُفسر يبنى أطره بصورة تمكنه من النص . ولذا تتعرض جهود المفسرين إلى عناصر العشوائية والمصادفة . وعلى ذلك ، ففى مثل هذه الحالات ، لا يكون التفسير إيضاحاً للمعانى الكامنة للنص ــ وفقاً لمدرسة تفسير النص فى حد ذاته ــ ولا يكون أيضاً ترجمة لمعناه ؛ بالرغم من اقتناع المفسر بذلك ، بل يوجه المجهود التفسيرى نحو ربط علامات النص ، عن طريق إطار مرجعى مناسب ، بمعنى محتمل .

وهكذا فإننا نُدرك مجدداً لماذا لم يكتمل تفسير أى نص . إن الأُطر المرجعية فى تغير ، يُستبدَل بعضها بالبعض الآخر ؛ وتبعاً لذلك تتغير التفسيرات ويحل بعضها محل بعض ؛ وفى كل مرة يمكن تكملتها أو تعديلها أو الإضافة إليها . غير أن هناك نتائج أخرى لاستخدام الإطار المرجعى الذى لاغنى عنه . فالمفسر يُصبح العامل الرئيسى فى أى تفسير يقوم به من خلال إطاره المرجعى ، بالرغم من الآراء والدعاوى والتعريفات العكسية . فالإطار هو مسئولية المُفسر ؛ وهو الذى يعطى تميّزاً لتفسيره . وهذا لا يعنى أن أى تفسير يصبح مسألة ذاتية ــ على الأقل ليس « ذاتية » بمعنى العشوائية والمصادفة وعدم الانضباط .

ويُمكن ــ بل يجب ــ إختيار الإطار المرجعى بحرص وعلى أساس من التفكير السليم . ويُمكن اكتساب الشرعية لهذا الاختيار ، بالرغم من اختلاط بعض شخصية المُفسر به . وسنرى فيما يلى إلى أى مدى ينتمى هذا الاختلاط لطبيعة التفسير الخصب .

ومن ناحية أخرى ، يمكن بالطبع أن يُطالب المفسر باستخدام منهجه وتحقيق تفسيره من خلال الإطار المرجعى على أساس من الإجراءات المتصلة بالحقائق ، وإن تخلله العامل الشخصى .

وهكذا فإن أى تفسير فى حاجة إلى إطار مرجعى ، حتى هذا النوع من التفسير الذى يدعى أنصاره أنه مُسلط على النص وحده . وإذا أردنا الدقة فى التعبير فإن ذلك الاتجاه يستخدم أيضاً الأُطر المرجعية . فعلى سبيل المثال ، هنالك إطار « طبيعة العمل الفنى » ، أو إطار « البناء اللغوى » ، أو إطار « التماسك الدلالى » . إن هذه الاتجاهات توجه التفسير الفردى توجيهاً معيناً ، حتى إذا لم يع المفسر نفسه ذلك . ولذا لا داعى لمناقشة الخطأ الأساسى الذى ينسب البعض عن طريقه للتفسيرات المتمحورة حول النص قدرة خاصة على التعامل مع النص ، كما لو كانت هذه التفسيرات بعيدة تماماً عن استخدام الأُطر تصريحاً أو ضمناً . فالنصوص الأدبية ، على عكس الرأى الشائع ، لا يُمكن قراءتها لذاتها فقط فى جو مفرغ [من الظروف الأخرى] ، فهذه النصوص تستمد الحياة من صلاتها بالبيئة غير الأدبية ، وبوصفها أعمالاً فنية تعمل جنباً إلى جنب مع الواقع غير الأدبى ــ فالعمل الأدبى يعتمد على نقاط مرجعية تقع خارج نطاقه . وإذا كانت الأعمال الأدبية جزءاً من الواقع ، تنبع منه وتتجاوب معه ، فإنها تكتسب معناها فقط من مواجهة الواقع . وهكذا فإن المفسر يتحمل مسئولية أن يقرر إلى أى « أنواع » الواقع سيربط العمل الأدبى . إن كل من مارس تدريس التفسير الأدبى فى المدارس والجامعات يعلم الصعوبات التى يواجهها الطلاب إذا ما طُلب منهم تفسير نص ما مستعينين فى ذلك بالنص وحده . وليست هذه الصعوبة دليلاً على عدم قدرة الطلاب على التفسير ، أو على نقص خبرتهم فى هذا المجال ؛ بل إننا نلاحظ أن الأعمال الأدبية تعتمد على ما يشبه الخلفية الضرورية للفهم ؛ وهى خلفية لا تنبع مباشرة من العمل ذاته . وفى الحقيقة ، إن قدرة الأدب على التوصيل ، وقابليته للتفسير ، تتوقفان على ربطه بالحياة ؛ فكل تفسير يتطلب بالضرورة إطاراً مرجعياً حتى هذه المجموعات من التفسيرات التى يُفترض أنها نشأت بدون أساس اللهم إلا من دراسة للنص فى حد ذاته . وبصفة عامة ، فإن المرء لا يحتاج إلى جهد لاستكشاف الأُطر التى تختفى وراء هذه التفسيرات التى ينكر أصحابها انتماءها إلى أى إطار . وعلى سبيل المثال ، إن التفسيرات الكثيرة التى تنتمى إلى الاتجاه العام لتفسير النص فى ذاته فحسب ، والتى تم نشرها فى ألمانيا بعد عام ١٩٤٥ ــ وهى دراسات يُسلط فيها الضوء على النص بدعوى إعطائه حقه من الدراسة ــ قد كُتِبت من خلفية واقع فوضوى مفكك ، تمت مقابلته بالانسجام والتآلف التامين فى العمل الفنى نفسه ووظائفه . وبدون شك ، فإن هذه الدراسات التى تدرس النص فى ذاته فحسب قد تأثرت بشكل واع أو غير واع ــ ضمن أشياء أخرى ــ بمفاهيم المفسرين الخاصة بالفن ووظيفته ؛ ولذلك كانت مهمة التفسير الأولى فى هذه الدراسات هى إظهار وظيفة الفن .

ـ ٢

إن هناك نتائج بعيدة المدى لتعريف عملية التفسير بوصفها عملية تحتاج من حيث المبدأ إلى إطار مرجعى من خارج نطاق النص ذاته ، على شريطة ألا تكون هذه العملية مقصورة على إيضاح المقصود من

النص ذاته ، وذلك لأسباب عملية . فلا يمكن تعريف التفسير ، الذى مبلؤه نقاط مرجعية خارج النص ، بوصفه نشاطاً يهدف إلى إعادة البناء ، بل على العكس ، يُعرف هذا النوع من التفسير بأنه فعل تحليل ، إسقاطى ومنتج . وتكون عملية تنظيم المعنى ، النابعة من المواجهة بين النص والإطار المستخدم ، عملية خلاقة منتجة ، وليست تكراراً لما يقوله النص .

ويقع على عاتق كل مفسر اختيار الإطار الذى يستطيع من خلاله تقديم معنى للنص ؛ وبهذا يجد المُفسِّر نفسه مضطراً إلى أداء فعل منتج ؛ وفى هذا مايدل على أنه لا يوجد تفسير كلى أو نهائى للنص . فمن الممكن أن يُستبدَل بالإطار الذى اختاره المُفسِّر أطر أخرى ، كما أن عملية تشكيل المعنى تظل دائماً معتمدة على المُفسِّر الفرد .

ويمكننا أيضاً أن نتساءل لماذا لم يتم إيضاح هذه الثنائية فى التفسير ، أى النص والإطار ، بصورة مُرضية ؛ ولماذا تدافع نظرية التفسير بصفة دائمة تقريباً عن أحادية التفسير ، أى النظرة إلى النص بوصفه أساساً وهدفاً ، بالرغم من استخدام ممارسى التفسير الأدبى للغة مختلفة . بالتأكيد يُمكننا أن نفسِّر هذه الأحادية بالنظر فى تاريخ التفسير ومفهومه الذاتى . أضف إلى ذلك ، احتمال وجود تأثيرات للمفاهيم التقليدية لمعنى العمل الأدبى ووظيفته على نظرية التفسير وتطبيقاتها .

فما زال الناس فى القرنين التاسع عشر والعشرين مقتنعين ، ولهم الحق إلى حد ما ، بأن الأدب والحياة غير الأدبية متلازمان نسبياً . غير أن هذا القرب المفترض بين الاثنين أدى إلى حجب حقيقة أن كل تفسير يخرج إلى حيز الوجود إنما يمرّ من خلال إطار مرجعى خارج عن إطار النص . وقد أدى هذا الوضع إلى افتراض توافق مقصد النص وتفسيره بصورة شبة طبيعية . وكانت نتيجة هذا النوع من التأويل أن طُمست عملية التفسير ، أو أصبحت على الأقل غير واضحة . وأعنى بعملية التفسير تلك العملية التى يقوم فيها المُفسِّر ، لا النص (ولا مؤلفه) ، بوضع الإطار المرجعى الذى يُمكن من خلاله تفسير النص . وربما كان ذلك السبب وراء عدم قدرتنا حتى الآن على التوصل إلى فهم أعمق لعملية التفسير . إن الإجماع المسيطر قبل الآن حول تعادل النص والإطار ــ من جانب المُفسِّر والمؤلف ــ قد تداعى ؛ الأمر الذى يحتم على التفسيرات القائمة على عمليات منتجة وإسقاطية ، أن تحتل وضعاً متميزاً عن ذى قبل . إن نصوص كافكا Kafka أو بيكت Beckett أو سيلان Celan أو يونسكو Ionesco تُجبر المُفسِّر على أن يبحث بحثاً واعياً عن أُطر مرجعية يستخدمها مجالات لتحقيق تفسيره ؛ فلم يعد الأمر مجرد عرض بعض النقاط المرجعية وصلاتها الواهية بالنص . وبذلك تصبح ممارسة التفسير على أساس مُنتِج فى دائرة الضوء ؛ وفى الوقت نفسه توضع عملية إعادة بناء مقصد النص بما هى نوعية تأويلية من التفسير فى مكانها التاريخى الصحيح .

وانطلاقاً من الموقف الذى سبق عرضه فإن الفرصة تتوافر اليوم لدينا لفهم أفضل لوظيفة تفسير النصوص ومعناها . وتبعاً لذلك فإننا سنطبق عملنا التفسيرى بوعى . وفى هذا المجال ، هناك بعض الأمل فى استخدام الوسائل التى تعتمد على جماليات الاستقبال reception aesthetics والاتجاهات السميوطيقية . ومع ذلك ، فهذان المدخلان غير متحررين تماماً من مفهوم المعنى الكامن فى النص ذاته ، أعنى المعنى الذى يجب الوصول إليه وشرحه . فجماليات الاستقبال تتميز باستخدام مفاهيم كـ « القارىء الضمنى » implied reader ، « وتجسيد النص بصورة كافية » أو « غير كافية » "adequate" or "in-adequate concretization of the text"؛ فى حين أن السميوطيقا الأدبية ما تزال تستند أساساً على الصلة بين « الموصل » والمُستقبِل » "transmitter" and "receiver" ، وعلى شفرة الموصل التى يتعين على المُستقبل فكها . وفى كلتا الحالتين ، ما يزال المعنى الكامن فى النص هو شغل التفسير الشاغل .

إن أهمية ثنائية التفسير الذى يعتمد على إطار مرجعى ، تنبع من حقيقة أن هذه الثنائية تمثل هدف التفسير الحقيقى . أضف إلى ذلك أنها تحمينا من الانقياد وراء فكرة خاطئة أو متحازة عن النص الأدبى ؛ فليست النصوص الأدبية ، كما تدعى مدرسة دراسة النص فى ذاته ، أشكالاً جامدة تقدم معانيها لكل دارس يلتزم الدقة والمثابرة المنهجيتين . على العكس ؛ فالنصوص الأدبية ديناميكية ــ « حيّة » إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير ــ أو هى كيانات تتجاوب والأسئلة الموجهة إليها ، لذا فهى تقدم استجابات مختلفة باختلاف الأسئلة الموجهة . ولا يعنى ذلك أن يكون بعض الأسئلة أو أحدها خاطئاً بالضرورة ، ولذا يتحتم أن يستبدل به سؤال افضل من أجل الحصول على إجابات واضحة (ومع ذلك فهناك أسئلة تافهة قد يستجيب لها النص) . فالأدب يُغير من معانيه بوصفه استجابة للعالم وللواقع ، وهو يُغير من « رسالته » فى ظل ظروف تلقيه وتفسيره ؛ ولذا فليست صحة النتيجة التفسيرية أو اكتشاف ما يسمى معنى النص الحقيقى هو العامل الحاسم للحكم على التفسير ، وإنما اختبار الأسئلة ، ووجهة نظر المفسر والتصنيفات التى بُنى عليها التفسير ؛ وباختصار فإن الحكم على تفسير ما يكون باختبار الإطار المرجعى المستخدم . فالإطار المرجعى يجب أن يكون معقولاً ومُبرراً ونهائياً . إن اختلاف المفسرين حول نص ما ليس اختلافاً حول النتائج بقدر ما هو اختلاف حول الأطر المرجعية . وغنى عن القول أن المفسرين قد يصلون أيضاً إلى نتائج مختلفة باستخدام الإطار المرجعى نفسه . وكما أشرت فيما سبق ، فإن عملية التوصل إلى معنى يعطى مجالاً متسعاً لتفسيرات متضاربة ومختلفة . ومع ذلك ، فأسباب الاختلافات التفسيرية بصفة عامة لا تكمن فى هذه العملية بل فى عدم تطابق الأطر المرجعية .

ولا يمكن للمفسر أن يختار إطاراً مرجعياً مناسباً بأسلوب موضوعى ؛ فالتفسير نفسه هو الذى يثبت صلاحية الإطار المستخدم « وصحته » . ويمكننا القول بأن التفسير نفسه ونتائجه يبرران اختيار الإطار (على شريطة أن يكون تحديد المعانى بصورة منضبطة وواضحة قد تم من خلال هذا الإطار) . غير أن هذا ليس هو الأسلوب الأوحد لإضفاء الشرعية على التفسير ؛ فمن الأمور الأكثر أهمية قبول المفسرين الآخرين للتفسير ؛ لأن التفسير يقوم على حصوله على موافقتهم . ذلك أن النص نفسه لا يجيز التفسير ، وإنما يجيزه ويقره إجماع المفسرين . إن إجازة المفسرين الآخرين للتفسير تمنحه مكانته فى المقام الأول . وعلى سبيل المثال ، إذا اتفق كل المفسرين عدا واحداً على تفسير لقصائد هولدرلين Holderlin ، فإن صاحب التفسير المخالف لن يحظى بفرصة لإجازة تفسيره ، وإن احتوى على المقصد الأساسى للنص، مادام معارضوه مجمعين على تفسيرهم .

ويقودنا ذلك إلى نتيجتين مهمتين ؛ فمن ناحية لم يعد التفسير

يُنظر إليه على أنه عملية يفسر بها النص بمنتهى الدقة الممكنة ؛ ومن ناحية أخرى فإن التفسير قد أصبح جزءا من عملية التوصيل . فالتفسير متصل مبدئيا بالنص ، ولكنه من حيث دوره فى التوصيل يتعدى حدود النص . وهكذا لا يكون التفسير مجرد عمل أكاديمى بحت ، يسعى لتقديم المعرفة العلمية ، وإنما هو عمل توضيحى له دور توصيل عام ، يهدف ، ضمن أهدافه الأخرى ، إلى تحقيق وظيفة اجتماعية . فالتفسيرات التى ينشرها النقاد ودارسو الأدب (أو ، على سبيل المثال ، التفسيرات الناتجة عن الحوار بين القراء) تهدف إلى التواصل مع نقاد ودارسين وقراء آخرين . والمفسِّر إنما يدخل طرفاً فى حوار مع الآخرين لإثراء هذا الحوار ؛ فهو فى تفسيره لنص ما ، يتجه إلى زملائه الذين يتحاورون معه فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل . وكل بحث منشور يدعو قارئيه إلى البدء فى حوار أو الاستمرار فيه . وهكذا يصُبح النص فى مركز هامشى ، ويتسع المجال للاتصال ووسائله . ولا يعنى هذا إلغاء وجود النص تماما ، ولا يعنى أيضا أن يتحدث المفسرون عن النصوص كيفما اتفق (ومع ذلك فهذا يحدث أكثر مما يتصور دارسو الأدب حدوثه) ؛ وإنما يقدم المفسر مادة تفسيره المحددة ويضفى عليها الإقناع والمصداقية . كذلك فإن المحتوى والنتائج ليسا كافيين بذاتهما ، وإنما يجب أن تنعكس شخصية المفسر عليهما ، والعكس بالعكس ؛ فالمفسر يقدم إلينا شيئا من نفسه فى تفسيره ، فى حدود حديثه عن النص وصلته بالعالم ؛ ومن ثم فإنه يقدم صورة من عالمه الخاص . ومن هنا يمكن لنا أن ننتبه إلى إيحاءات مهمة التفسير الاجتماعية . فالمفسر لا يتقدم بوصفه طرفاً علميا فى حوار ، وإنما يتقدم بوصفه شخصا أو عضوا فى مجتمع . وفى هذه الحالة لا يقف القارىء موقف « اللا مبالاة » إزاء التفسيرات التى تقدم للنصوص ، ودفاع المفسرين عن تفسيرات بعينها ، بل يصبح التفسير الأدبى موضع اهتمام القارىء ؛ إذ إن للأدب قدرة على مناقشة موضوعات العصر ومشكلاته . وبذلك يتضمن التفسير ، بصورة غير مباشرة ، موقفاً من مشكلات العصر وقضاياه ؛ ففى عملية التفسير ومن خلالها يكشف المفسر عن نفسه بدرجة معينة ، ويعرض نفسه لمخاطرة أن يجعل جزءاً من نفسه هدفاً للمناقشة . وبمعنى آخر فإن التحليل النهائى لأى تفسير يقدم لنا صورة شخصية للمفسر .

إن ظاهرة تحاور المفسرين حول الأدب هى عملية اجتماعية لا ينبغى التقليل من أهميتها ، أعنى أنها عملية تسهم فى تقديم الشخصية فى الأفراد كما فى الجماعات الاجتماعية . أضف إلى ذلك ، أن هذه العملية قد يكون لها تأثير على مفهوم القارىء غير المتخصص فى الأدب ، وعلى فهمه للواقع أيضاً . ومتى تفهمنا هذه التأثيرات فإننا سنفهم حقاً كثرة عدد التفسيرات المنشورة ، وإضفاء صفة الرسمية على التفسير الأدبى فى بلدان كثيرة بوصفه نشاطا مهنيا يمارس فى الجامعات وعلى صفحات الدوريات والصحف . إن ذلك كله ليس ترفاً ثقافيا ، بل إن له صلة أيضاً بإدراك طبيعة الأعمال الأدبية النابعة من مجتمعات ثقافية أو قومية ، والمنتمية إلى أسلوب حياة هذه المجتمعات . ومع ذلك فليست هذه الفكرة هى أهم حججنا ، فالهدف الحقيقى للتفسير ليس التوصل إلى المعرفة الصادقة أو الخالصة بالأعمال الأدبية ، ومدى كفاية هذه المعرفة فى النص ؛ ولكن الهدف الحقيقى هو إدراك الوظيفة الاجتماعية للأدب وعلائقها . وهكذا فإن معيار القيمة لتفسير ما ، لا تقرره الحقيقة الموضوعية ، بل تقرره — على سبيل المثال — فى حدود تبريرها أو قدرتها على الإقناع بحيث تصمد لاختبار الحوار بين المفسرين الآخرين فى بيئة اجتماعية معينة . وإذا ما تصدى التفسير لنص قديم فإنه يكون بذلك وسيلة لمقابلة الماضى بالحاضر . ولذلك يعاد تفسير هذه النصوص وتثار حولها المناقشات النقدية بوصفها نصوصاً تراثية نوقشت وفسرت مرات عدة . وليس هذا بالتأكيد السبب الأوحد ، ولكن ربما كان أحد أسباب تقديم « تفسيرات جديدة » أن أى عصر حاضر — بوصفه حقبة زمنية جديدة — يود ، بل ربما ينبغى له ، أن يثبت جدارته ، وأن يقف موقف الثبات فى مواجهة الماضى . ويمكن لمفسرى أى عصر أن يقوموا بذلك ، لا عن طريق تبنى التراث الأدبى فحسب ، بل بمناقشة التفسيرات السابقة لهذا التراث مناقشة نقدية أيضاً . ويعد تطور موقف المفسر واتخاذه لهذا الموقف من التراث ومن التفسيرات المتوارثة ، علامات مميزة لحضور أى عصر أو لصورته . وهكذا يقوم المفسر بأداء دور المتحدث أو الوسيط لعملية اجتماعية يواجه فيها الماضى بالحاضر .

٣ -

وإذا استعرضنا تاريخ التفسير الأدبى خلال العصور الماضية ، تبين لنا بوضوح أن التفسير قد أهمل وظائفه الاجتماعية إهمالاً كبيراً .

إن الهدف المثالى لتقديم تفسير نصى كاف يلبى بصفة نهائية المطالب العلمية وفقا لمنهجية قابلة للتحقيق وقابلة للاختبار وإن مازجتها العناصر الذاتية ، قد حجب إمكانات التفسير المجاوز لحدود النزعة العلمية الصرف ومهامه ، وقلل من شأنها .

ولذا فإننا لا ندهش إزاء الاستجابة الضيئلة ، التى تلقاها التفسيرات الكثيرة الناتجة عن دراسة الأدب فى العقود الأخيرة ، خارج دائرة المفسرين المحترفين الأكاديميين . لقد عزل التفسير الأكاديمى نفسه ، ويكاد يكون الآن مجرد تدريب فنى يهدف إلى التجويد الذاتى .

إن التفسير يجب إمداده مرة ثانية بروح المغامرة ، والدافع للتعرض للأخطار ، وبمعنى خاص بالاستعداد للاعتراف ؛ ولكن على أى الأحوال يجب أن يكون للتفسير وضوح فى المواقف والرؤية ؛ الأمر الذى يعبر عن وضع المفسر والتزامه . إن طابع التحدى المميز للتفسير ينبغى تأكيده بصورة أقوى فى مواجهة أمر واقع مبرمج .

ولايتسنى حدوث ذلك دون أن نؤكد مالذى يقدمه المفسر حقا للتفسير . ويجدر بنا أن نشير مرة أخرى إلى أننا لا نقبل أن تكون نتيجة هذا الاتجاه هى تعرض التفسير لعوامل الخصوصية ، والذاتية ، والمصادفة ، والعشوائية ؛ إذ يجب أن يظل الاتجاه العلمى ، بوصفه منهجا مسئولا ، هادياً للتفسير . وفى هذا المقام ، يختلف التفسير العلمى عن الاستقبال المنظم والخاص للنصوص الأدبية ؛ الأمر الذى يؤدى إلى حدوث تآلف فى نظرة المرء إلى عالمه . ومع ذلك فمن الواجب الابتعاد عن الالتزام الجامد المنحاز إلى رؤية بعينها بدعوى تقديم معنى موضوعى للنص . إن مثل هذا الالتزام يقدم إلينا بناء لا يصلح معه التفسير لأية مهام أخرى ممكنة ؛ ولذا يتعين علينا الاستغناء عن هذا البناء ، على الأقل بوصفه بناء شكلياً ، من أجل إعادة تقديم التفسير بما هو نشاط بناء وإسقاطى . ففى نهاية الأمر ، يكون معنى النص دائماً هو ما تحوَّل منه إلى واقع .

وبالطبع لن يكون هذا الاتجاه ضماناً لاحتلال التفسير أو لإعادة احتلاله لمكانة مهمة فى المجتمع . وواقع الأمر أن مستقبل التفسير يبدو غير مؤكد بالنظر إلى إمكانات الأدب والتفسير الأدبي ، بالمقارنة بالمراكز القوية والإمكانات التى تتمتع بها وسائل أخرى . وحتى إذا نحن لم نضخم التغييرات التى تتم فى مجال التفسير فى ظل الأوضاع الحالية ، فإن التاريخ القريب للدراسات الأدبية يرسم لنا الطريق . ففى هذه الظروف ، يجب على دارس الأدب أن يأخذ فى الحسبان وظائف التفسير الأدبي - تلك الوظائف التى تمتد إلى ما وراء المشكلات التى تتخلل أى نظام . وإذا تم الاتفاق على القول بأن التفسير يخدم (أيضا) هدف التوصل إلى فهم لواقعنا ، فإنه من المشكوك فيه ، بل من الخطر ، أن نذهب إلى أن الإشارة إلى مقصد النص يمكن أن تكون الأساس الشرعى الوحيد للتفسير . إن مثل هذا الرأى يهدد التفسير بوصفه تفسيراً . فبالإشارة إلى مقصد النص ، يهرب الدارس من التزامه بتقديم تفسير أصيل خاص به . أضف إلى ذلك أن هذا الاتجاه للكشف عن مقصد النص يجعل المفسر يتهرب من مسئوليته ، بل يتخلى فعليا عن عملية التفسير . فالتفسير يفترض وجود شجاعة المسئولية وجوداً مسبقاً ؛ وإذا ما تهرب المفسر من مسئوليته فإنه يتجنب بذلك مخاطرة هجوم الآخرين على ما يقدمه ؛ فهو يسلم قياد نفسه إلى طرف ثالث ، أو سلطة يفترض أنها تعلوه ، فينسب إليها القرار الذى كان ينبغى له أن يتخذه من خلال تفسيره . وبهذا الأسلوب ، يستغنى عن التفسير فى نهاية الأمر .

إن التفسيرات هى دائما أحكام أيضاً ، ودائماً ما تعتمد الأحكام على الفروض المسبقة التى تظهرها للوجود ، كما تعتمد على المفاهيم المسبقة إذا صدرت بشكل سلبى . ومن الضرورى أن نجعل هذه المفاهيم المسبقة خصبة لأغراض التفسير ، لا أن نسعى لإنتاج التفسيرات بدون أحكام يتم تصورها مسبقاً ، وذلك باتخاذنا النص نقطة انطلاق ثابتة ؛ وفى ذلك تكون فكرة الموضوعية الخاطئة قد ضللتنا . إن كل تفسير هو امتداد لزاوية ينظر إلى النص من خلالها ، الأمر الذى يجعل التفسير كياناً نسبيا قابلا للتغيير . ولا يجوز أن يُعتقد أن فى ذلك خسارة ، وإنما ذلك هو الجانب المثير والساحر لعملية التفسير . فمعنى التفسير ، بما هو عمل يتجه الجهد البشرى ، يتعرض للخطر إذا ما انتقض منه عامل النسبية الذى هو عامل الإنتاج فى الوقت نفسه .

إن هذه النسبية ، إلى حد معين ، تمثل حريتنا وتحقيقنا لذاتنا ؛ وإننا نكون قد تخلينا عنها إذا ما خضعنا لسلطة النص المتخيلة . إننا لا نكون أكثر من مجرد مستقبلين لمنتجات جاهزة لن نكون فى حاجة إلى تفسيراتنا ؛ وسيصل بنا الأمر فى نهاية المطاف إلى إنكار مسئولياتنا بوصفنا أعضاء فى المجتمع .

المؤسسة الأدبية والتحديث*

بيتر بيرجر

ترجمة: محمد عنانى

١ – عقلانية الفن ولا عقلانيته بوصفها من مشكلات علم الاجتماع

(ماكس ڤيبر/يورجن هابرماسه)

يحتاج هذا العنوان إلى إيضاح ؛ فأنا لا أعتزم مناقشة نظريات الحداثة التى نشأت فى الولايات المتحدة ، بل تراث علم الاجتماع فى ألمانيا الذى يمثله (ماكس ڤيبر) Max Weber و (يورجن هابرماسه) Jurgen Habermase أما (ماكس ڤيبر) فكان يرى أن السمة المميزة للمجتمعات الرأسمالية هى أن الأخذ بالعقلانية (وهو يسميها عملية الترشيد) يصل إلى ذروته فيها ؛ وهو يعنى أولاً القدرة على السيطرة على كل شىء عن طريق الحساب Calculation ؛ وثانيا تنسيق وجهات النظر المتباينة عن العالم ؛ وثالث القدرة على وضع أسلوب حياة منتظمة . ومعنى هذا أن مبدأ العقلانية يصوغ شتى مجالات النشاط الإنسانى ؛ فهو يتحكم فى العمليات العلمية والتقنية ، ويتحكم أيضاً فى « القرارات الأخلاقية » ـ إذا جاز هذا التعبير ـ وفى تنظيم الحياة اليومية . وإشارة نظريات النقد الاجتماعى فى القرن العشرين إلى (ماكس ڤيبر) تدل على أن مفهوم العقلانية لديه لازم لتحليل المجتمع الرأسمالى . ويمكن تبين ذلك أيضاً من الفصل الذى خصصه (لوكاتش) Lukacs للحديث عن «تجسيد المجردات» فى كتابه **التاريخ والوعى الطبقى** ، وفى كتاب **جدليات التنوير** الذى وضعه (هوركهايمر) و (أدورنو) Horkheimer & Adorno ـ وأخيراً فى كتاب **نظرية الأفعال التوصيلية** ، من تأليف (هابرماسه) ؛ فنحن نرى فى هذه جميعاً اتجاهاً مناهضاً للرأسمالية يتسم بموقف متميز من العقلانية بالمعنى الذى حدده (ڤيبر) ، وذلك ابتداء من (روسو) Rousseau حتى الحركات الفكرية البيئية الحديثة . فإذا كان هذا صحيحاً ، فإن أى نظرية ثقافية تتعلق بالوظيفة الاجتماعية للفن أو الأدب لابد أن تدرس العلاقة بين الفن والعقلانية . ولنفحص بإيجاز إذن الحلول التى اقترحها (ڤيبر) و (هابرماسه) لهذه المشكلة :

ألقى (يورجن هابرماسه) محاضرة بمناسبة حصوله على جائزة (أدورنو) ، وضع فيها التعريف التالى للعلاقة بين الفن والتحديث (وهو بهذا يشير إلى أحد أفكار ماكس ڤيبر) :

« إن صورة العالم القديمة (المستمدة من الدين والميتافيزيقا) قد انحلت . ولكن هذا الانحلال أورثنا عدداً من المشكلات التى نقوم بترتيبها وإدالها فى أطر جديدة ، مثل أطر الحقيقة والصحة المعيارية والأصالة والجمال ـ وهى جميعاً مشكلات يمكن معالجتها بوصفها متصلة بالمعرفة أو بالعدل أو التذوق . ومن ثم نشأ تقسيم جديد للقيم المشتركة بين العلم والأخلاق والفن . كانت فكرة العالم الجديد التى طرحها فلاسفة التنوير فى القرن الثامن عشر تنبع من جهودهم لإقامة العلم على أسس موضوعية ، وشرائع خلقية ، وقوانين عامة ، وفنون مستقلة ، يخضع كل منها للمنطق الداخلى الخاص به . وفى الوقت نفسه كانت الجهود موجهة إلى إطلاق الإمكانات المعرفية لكل منها ، بغية تحريرها من أشكال الانغلاق القديمة . وكان فلاسفة التنوير يريدون استخدام هذا التراكم للثقافة المتخصصة فى إثراء الحياة اليومية ، وفى التنظيم العقلانى للحياة الاجتماعية» .

---

* Literary Institution and Modernization
Peter Bürger

مقال منشور فى مجلة :

Poetics, Vol. 12, No 4/5 November, 1983, pp. 419/433

وهذا التفسير الذى يعد امتداداً للتفكير الكانطى رائع من زاويتين : الأولى ، إيضاحه أن المنطق الداخلى لتطور الفنون ومنطق التحديث يلتقيان ويتفقان ، وأن تميز الفن ، من حيث هو مجال مستقل ، يتفق مع تميز العلم والأخلاق واستقلالهما . أما الزاوية الثانية فهى أن (هابرماسه) يوفق بين التطور المستقل للفن والانتفاع بإمكاناته فى الحياة الاجتماعية اليومية . ولكن هذا التفسير « الأنيق » لايخلو من المشكلات ؛ إذ إن (هابرماسه) لايأخذ فى الحسبان التغيرات التاريخية فى مكانة الفن ومنزلته،وهى التغيرات التى لابد من تحليلها ـ فى نظرى ـ حتى ندرك الأزمة الحالية إدراكاً كاملاً . والأهم من ذلك أن نظرة (هابرماسه) التوفيقية تكاد تخفى التناقض بين الفن (بوصفه مجالاً مستقلاً) ، والعقلانية (بوصفها المبدأ السائد فى المجتمع البرجوازى) .

أما (ماكس ڤيبر) فيقدم تفسيرات مختلفة للعلاقة بين الفن والعقلانية . يقول فى إحدى صوره لتاريخ العالم إنه يرى أن الفن (شأنه فى ذلك شأن العلم والاقتصاد الرأسمالى) مجال للنشاط الاجتماعى تتحكم فيه العقلانية الغربية . ويستشهد (ڤيبر) على ذلك باستخدام القوس المرفوع فى العمارة القوطية ، وتنظيم سلم النغمات فى الموسيقى الهارمونية ، واستخدام المنظور الخطى فى الرسم . ويبدو أن (ڤيبر) يحكم بالعقلانية على تطوير أى نظام معمارى أو موسيقى أو بصرى يتميز بالمنطق الداخلى ، ويمثل أفضل حل للمشكلات التقنية التى سبقته . وطبقاً لهذا التفكير تحتل العقلانية المكان المخصص لما يمكن أن يسمى بالمادة الفنية ـ ونحن هنا نستخدم المصطلح الذى ابتدعه (ث . و . أدورنو) Th. W. Adorno و(هانز أيزلر) Hanns Eisler . ولا يمنح (ڤيبر) ــ فى هذا المقال نفسه ــ أى مكانة خاصة للفن فى المجتمعات الغربية ــ ولكنه يدرجه فى مجالات أخرى بوصفه نموذجاً للعقلانية .

والطريف أن (ڤيبر) يحدد مكانة للفن فى المجتمع الحديث تختلف اختلافاً بيناً عما سبق فى إحدى فقرات الاقتصاد والمجتمع ؛ فهو هنا يؤكد التناقض بين مجالى الفن والدين (وخصوصاً روح الأخوة المسيحية) ؛ وهو يكتشف هذا التعارض على المستويات التالية :

أولاً : إن الخلاص العلمانى الذى يزعم الفن أنه قادر على تقديمه يتناقض مع الخلاص الدينى .

ثانياً : إن تطبيق الأحكام الجمالية (التى تقتصر اقتصاراً صارماً على ذاتية الفرد) على العلاقات البشرية يثير الشك فى صحة الأعراف الدينية .

ثالثاً : إن « ترشيد» الدين (« بخفض قيمة عنصر السحر فيه وعنصر النشوة وعنصر الطقوس والشعائر ») يجعله يقلل من قيمة الفن .

وعلى المستويات الثلاثة جميعاً يفسر (ڤيبر) التناقض بين الدين والفن بوصفه تناقضاً بين العقلانية واللاعقلانية . ومن ثم فإن أى شرعة أخلاقية دينية عقلانية لابد أن تتناقض مع الخلاص العلمانى غير العقلانى عن طريق الفن . فإذا طبقنا الأحكام الجمالية الفردية على السلوك الإنسانى سنجد أنها تضع علامة استفهام أمام عقلانية المعايير الأخلاقية . وعلى العكس من ذلك نرى أن الدين يناهض بقاء «الأنشطة اللاعقلانية» فى الفن ، بعد أن تخلص الدين منها منذ زمن طويل . وإذن فالفن هنا ـ بسبب طبيعته اللاعقلانية ـ يعارض الدين المسيحى . ولا يشك (ڤيبر) لحظة واحدة فى أن « الإدانة المنتظمة للتمسك بالقيم الحقيقية للفن . . . لابد أن تساعد على تنظيم الحياة اليومية تنظيماً ذهنيا عقلانيا » . ومن هذا المنظور يرى أن الفن ليس جزءاً من العقلانية الغربية بل يتناقض تناقضاً جذريا معها .

ويبدو ـ للوهلة الأولى ــ أن (ماكس ڤيبر) قد وقع فى تناقض لا حل له ، وهو أن الفن عقلانى ولاعقلانى معاً . وربما استطعنا أن نجد الحل إذا أدركنا الموضوعات التى يتناولها فى كل مقال على حدة . أما الأول فيتعرض للمادة الفنية (وليس من قبيل الصدفة استثناؤه للشعر الغنائى هنا) ، وأما الثانى فعلى النقيض من ذلك ، يتعرض للفن بوصفه مؤسسة تتناقض مع مؤسسة أخرى هى الدين . ويقول (ڤيبر) إن الدين يلوم الفن على « لاعقلانيته » ! وهكذا فلا تناقض بين عقلانية تطور المادة الفنية والتقنيات من ناحية ، وتطبيقها فى إطار مؤسسة لاعقلانية من ناحية أخرى .

ولكن هذا الحل للتناقض بين هذين النّصين قد يخفى المشكلات التى سبق ذكرها ، والتى ينبغى ألا نغفل عنها ، وهى (١) أنه فى أثناء تكوين المجتمع البرجوازى تتعرض مكانة الفن لتغييرات مهمة ؛ (٢) وأن أزمة الفن الحالية مرتبطة بهذه المكانة . وأود أن أشرح هذه المشكلة الحالية متخذاً منهجاً تاريخيا ؛ إذ إننى لا أتصور أن عملية استقلال الفن قد سلكت سبيلاً واحداً ـ أى طريقاً واحداً للتحرير ، انتهى بإرساء الفن بوصفه مجالاً من مجالات القيمة ، يتعايش مع غيره من المجالات ـ ولكنها كانت عملية تتسم بالتناقض الشديد ؛ إذ اكتسبت طاقات جديدة ، وفقدت بعض الطاقات القديمة .

وقبل أن نحلل التغيرات التى شهدها مجال الأدب منذ عصر الحكم المطلق ، ينبغى أن نذكر أننا لانتعرض هنا لمؤلفات بعينها ولكن لمكانة الأدب ، أى للمؤسسة الأدبية ، ومفهوم المؤسسة الأدبية لايعنى مجموع « الأنشطة الأدبية » فى حقبة معينة ، بل يعنى ذلك النشاط الذى يتميز بالسمات الخاصة التالية : إن المؤسسة الأدبية تخدم أغراضاً خاصة فى النظام الاجتماعى بصفة عامة ؛ وهى تضع قانوناً جمالياً يقوم حائلاً دون ممارسة أى أنشطة أدبية تختلف معها ؛ وهى تضفى على أحكامها صحة لانقض لها (فالمؤسسة هى التى تحدد ما الأدب فى أى عصر من العصور) . وهكذا فإن المستوى المعيارى هو جوهر هذا المفهوم للمؤسسة ؛ لأنه المستوى الذى يحدد أنماط السلوك لدى المنتج والمستهلك جميعاً . وهكذا فإن المؤسسات الفرعية التى تختص بالتوزيع الأدبى ـ مثل المسارح ودور النشر وقاعات القراءة وهلم جراً ـ سوف تبدو فى ظل هذا المفهوم وقد فقدت استقلالها ؛ فهى مجالات لقبول معايير الصحة التى تفرضها المؤسسة أو رفضها ـ وهكذا فإن المناظرات الأدبية ذات أهمية كبرى ؛ لأنها تمثل ألوانا من الصراع لإرساء معايير المؤسسة الأدبية . كما أن هذه المناظرات (أو المعارك) يمكن أن تعد محاولة لإنشاء مؤسسة مناهضة . ومن ثم يمكننا تفسير هذه الصراعات بأنها تعبير (غالبا ما يتسم بالتناقض) عن الصراعات الاجتماعية .

٢ ــ مؤسسة المذهب الكلاسيكي في فرنسا إبان الحكم المطلق

كانت المناظرة حول صحة المذهب الكلاسيكي ، التي بدأت مع العرض الأول لمسرحية (كورني) Corneille المسماة السيد Le Cid (١٦٣٧) خطوة مهمة في سبيل إرساء المؤسسة الأدبية « الإقطاعية المطلقة » . لم تكن القواعد التي استخدمها النقاد في الحكم على مسرحية (كورني) ـ وهي من نوع التراجيكوميدي ـ قد اعترف بها معظم كتاب المسرح بعد ، كما كانت غريبة على الجمهور . ولكن الكاردينال (ريشيليو) تدخل ، وتدخلت الأكاديمية الفرنسية ، وناصرا نقاد (كورني) ، ومن ثم اكتسبت تلك القواعد مكانة رسمية ؛ إذ اعترف الجميع بها بوصفها مذهبا أدبيا جديداً لم يكد يعارضه أحد حتى القرن التاسع عشر . ونستطيع أن نرى في هذه المناظرة ـ من ناحية ـ جمهوراً ينتمي إلى فئات اجتماعية متعددة ، ينشد التعبير على المسرح عن المشاعر المشبوبة ؛ ومن ناحية أخرى نرى ممثلي المذهب الكلاسيكي الذين يحاولون إخضاع المسرح لاتجاهات « معيارية » جديدة . أما بالنسبة للجمهور فإن القيمة الجمالية للدراما لاتختلف عن المتعة التي تثيرها ، ومن ثم لايمكن تفسيرها تفسيراً عقلانيا . وأما مناصرو المذهب الكلاسيكي فلديهم أدوات يستطيعون بها صياغة أحكام عقلانية على القيمة الجمالية للمسرحية . فمن ناحية، كان يمكنهم استخدام المعايير الاجتماعية بوصفها قواعد جمالية ، حتى يفرضوا على الكاتب لونا من التوازي بين حبكته المسرحية والمعايير الاجتماعية القائمة ؛ وهي معايير لم تكن مقبولة في تلك الحقبة حتى لدى الصفوة الأرستقراطية . وهكذا فإن ظهور المذهب الكلاسيكي ساعد على تأكيد فكرة « التحكم في المشاعر » وهي من الملامح المهمة للتحديث ـ حسبما يقول (نوربرت إلياس) Norbert Elias . ومن ناحية أخرى،فإن إخضاع المسرحية للوحدات الدرامية الشهيرة ـ وحدة الحدث ووحدتي المكان والزمان ـ يخضع حبكات المسرحيات جميعاً لمعايير يمكن التحكم فيها تحكماً عقلانياً . ونقول إنها معايير عقلانية لأنها يمكن تطبيقها على كل الأشياء التي تنتمي إلى النوع نفسه (مبدأ العمومية) ، ولأننا نستطيع أن نجمع على أن عملاً ما يراعيها أو ينتهكها ، دون أن تنشأ مشكلات التفسير الفردية ، أو تحول دون ذلك . ومما له دلالته أن معارضي المذهب الكلاسيكي اضطروا إلى قبول الأحكام المستنبطة من هذه القواعد .

أما القوة الاجتماعية الرئيسية التي تشجع المؤسسة الأدبية الجديدة فهي دولة الحكم المطلق ؛ فلقد لجأ الحكم المطلق ـ في محاولته للتغلب على منافسة النبلاء ـ إلى إقامة جيش دائم وإدارة مركزية ، ثم حاول أيضاً إرساء احتكار ثقافي ، إذ افترض أن تنظيم الإنتاج الأدبي (أو الفني) يقدم للنظام السياسي ثقافة ذات مستوى رفيع يستخدمها في « تمثيله » . ويفوض الحكم المطلق في أداء هذه المهمة ـ أي في صياغة برنامجه الثقافي وتنفيذه ـ نفراً من البرجوازيين المتخصصين في التشريع والتقنين . وقد اتسم المبدأ الكلاسيكي بأنه ـ على الرغم من بعض العقلانية البرجوازية ـ لم تنهض به في البداية تلك الطبقات التي يمكن تسميتها بالبرجوازية ، بل كان الجمهور في تلك الحقبة يتخذ موقفاً مقصوراً على « التلقي » ، ولا يتعدى المتعة المباشرة للعرض المسرحي . ولكن دولة الحكم المطلق ـ حين استخدمت الأدب لتنفيذ أغراضها السياسية ـ قد تبنت عقلانية البرجوازية لتضرب بها مصالح البرجوازية المعاصرة نفسها . وينبغي أن نذكر هنا التناقض الذي يشوب الحكم المطلق ، حيث تتحد قوى البرجوازية والإقطاع اتحاداً غريباً . وللوهلة الأولى يبدو من العبث التساؤل عن مدى استقلال مؤسسة الحكم المطلق الأدبية الإقطاعية ، لاستحالة تجاهل اعتمادها على النظام السياسي للحكم المطلق . ولكن القضية ليست بهذه البساطة ؛ فالاعتماد على النظام السياسي ـ وهو أمر لايرقى إليه الشك ـ أتاح للمؤسسة الأدبية قدراً معيناً من الحركة (على ضآلته) في مواجهة مؤسسة أخرى طالما نافست الأدب على مكانته منذ بداية عملية التحرر البرجوازي في عصر النهضة ، ألا وهي الكنيسة . وحتى في عام ١٦١٩ ، أي قبل أن يتولى (ريشيليو) السلطة بقليل ، أُحْرِق (فانيني) Vanini علناً في (تولوز) بتهمة الفسوق . وبعد ذلك بسنوات قليلة حكم بالسجن على (تيوفيل دي ڤيو) Théophile de Viau لاتهامه بالإلحاد في بعض القصائد التي كتبها . وقد استمرت المنافسة بين المؤسسة الأدبية والكنيسة طوال قرن كامل ؛ وكان أهم مظهر لها هو هجوم الكنيسة على المسرح نظرا لتأثيره السيىء على الناس . ولكن هذا الهجوم لم يكن موجهاً ـ في المقام الأول ـ ضد المسرح الشعبي أو مسرح السامر (théâtre de la Toire) أو ضد الأنواع المسرحية الجماهيرية ، مثل التراجيديكوميدي ، بل كان موجها ضد المسرح الرفيع ؛ إذ إنه كان يتمتع بمكانة ثقافية رفيعة ، وكان في مأمن بوصفه مؤسسة راسخة . وكان (نيكول) Nicole و(بوسيه) Bossuet يقولان إنه إذا خضع المسرح لقواعد اللياقة زادت قدرته على جذب المشاهدين ، ومن ثم على إغرائهم وغوايتهم ! وقد وصل الصراع بين المؤسسة الأدبية والكنيسة في القرن السابع عشر إلى ذروته في المعركة التي دارت حول العرض الجماهيري لمسرحية (موليير) المسماة طرطوف ؛ فالقضية هنا هي أنه إذا تعدى المسرح وظيفة الترفيه إلى مناقشة المشكلات الأخلاقية فإنه بذلك ينافس سيطرة الكنيسة . وكان لنتيجة الصراع أهمية إزاء قضية استقلال الفن . إن (موليير) لم يستطع تقديم طرطوف على المسرح إلا بعد أن ناصره الملك وآزره . وهكذا فإن الاعتماد على السياسة ـ على الأقل في هذه الحالة ـ لازم للأدب حتى يستطيع أن يواجه الكنيسة بوصفها مؤسسة منافسة . والحق أن هذا الصراع قد استمر دون هوادة ، بل استمر على نحو بالغ العنف حتى القرن الثامن عشر . ويعلن ڤولتير هجومه صائحاً : اسحقوا الفساد !

ولنلخص الآن ما سبق فنقول : إن اهتزاز صورة العالم التي يقدمها الدين لم يكن ثمرة لتهافت الفكر الذي تمثله فحسب ، بل كان أيضاً ثمرة للصراع . وقد كان الأدب طرفاً في هذا الصراع ؛ فهو يكافح من أجل استقلاله . ولما كان الأدب يناهض هذه الصورة الدينية في ظل الحكم المطلق والإقطاع فقد كان تطوره يتمشى مع عملية التحديث . وينطبق هذا أيضاً على المذهب الكلاسيكي الذي يعد الجوهر المعياري للمؤسسة الأدبية في ظل الإقطاع والحكم المطلق . وهو يتميز بالجهود المبذولة لإخضاع الإنتاج الأدبي لعملية توحيد وتنميط اجتماعية،بحيث يخضع الأدب لمبدأ العقلانية ، وهو المبدأ الأساسي في عملية التحديث . ولايعني هذا بطبيعة الحال تجاهل التأثير العاطفي ، ولكنه يعني الحد من الانطلاق العاطفي ، وحساب مدى التأثير الشعوري للأعمال الأدبية مسبقاً . وينبغي ألا نغفل أن العقلانية قد استمرت في

إطار دولة الحكم المطلق الإقطاعية ؛ فالأدب الكلاسيكى الفرنسى يمثلها ، ومن ثم يحقق لها هدفاً مهماً . ومع ذلك فلن نستطيع تفسير ما تمتع به المذهب الكلاسيكى من ثبات وقبول إبان صعود البرجوازية وارتقائها فى القرن الثامن عشر ، إلا إذا أدركنا عنصر العقلانية الذى يقوم عليه ، وهو من عناصر الحداثة

٣ ـ نجاح مفهوم أدب التنوير وأزمته

يمكننا تلخيص التغيرات التى طرأت على المؤسسة الأدبية فى القرن الثامن عشر على النحو التالى : كانت الأنواع التى تنتظمها المؤسسة الأدبية ـ وهى الملحمة والمأساة والملهاة والشعر الغنائى ـ ما تزال تحت سيطرة المذهب الكلاسيكى ؛ بل إن فولتير نفسه قد اشتهر بوصفه واحدا من كتاب المسرح الكلاسيكى . أما تلك الأنواع التى لايشملها المذهب ـ مثل الحكمة والصورة الأدبية والرسالة والحوار والمقالة وأخيراً الرواية ـ فقد ازدادت أهميتها لأنها تمثل نشاطاً أدبياً بديلاً ، نسميه فى المعتاد أدب التنوير . ويتميز هذا النشاط الجديد عن أدب الحكم المطلق بظاهرتين على الأقل : أولاهما أنه يكتب نثراً ، والثانية هى مزج الهدف التعليمى بمبدأ النقد العقلانى . صحيح أن المذهب الكلاسيكى قد أخضع الأدب كذلك للمعايير الاجتماعية ، ولكن قاعدة اللياقة (bienséance) لم تكن تتطلب إلا أن تتفق تصرفات الأشخاص على المسرح مع المعايير الأرستقراطية . ولم تشر « الصيغة » التى وضعها هوراس إلا إشارة لفظية إلى فكرة الإفادة والنفع (prodesse)، ولكن هذا الوضع قد اختلف اختلافاً كبيراً مع بداية عصر التنوير ؛ إذ لم يعد على الأدب أن يتفق مع المعايير الاجتماعية فحسب ، بل أن يُدخل كذلك معايير جديدة فى أنماط سلوك الفرد . وقد أوضح (يوخين شولته ـ ساسه) Jochen Schulte— Sasse فى دراساته عن بداية عصر التنوير فى ألمانيا أن البرجوازية الصناعية والتجارية الصاعدة كانت تهتم اهتماماً مبدئياً بصحة المعايير الخلقية ؛ إذ كان ذلك شرطاً مسبقاً لنجاح اقتصاديات السوق . وهكذا نرى أن النشاط الأدبى البديل قد تحول إلى مؤسسة أدبية جديدة . وفى ظل هذه المؤسسة نرى الأعمال الفنية وقد أصبحت وسائل للتربية الخلقية .

ولاشك أنه من الخطأ أن نحصر النشاط الأدبى لعصر التنوير فى التربية الخلقية وحسب ؛ فالمبادىء والمعايير التى يقدمها الأدب إلى الفرد تسبقها مناقشة على مستوى الجمهور ، كما أن الأدب وسيلة للتربية الخلقية و « وسيط » للمناقشة السياسية والخلقية فى الوقت نفسه . وما دام المذهب الكلاسيكى لم يعترض أحد على صحته ، فقد استطاعت المؤسستان التعايش دون « احتكاك » أو دون صدام ، مثلما حدث بصورة غير مباشرة عندما حظيت الرواية بالاعتراف بها بوصفها نوعا أدبيا جديدا ، وبصورة مباشرة عندما اعترف النقاد بالدراما البرجوازية التى كتبها (ديديرو) Diderot . وكانت الأفكار التى صاغها (ديديرو) صياغة « مبرمجة » محاولة لنقد المبادىء الأساسية للمذهب الكلاسيكى ؛ ومن ثم فهى تمثل مستوى آخر ، بل يمكن تفسيرها على أنها محاولة لفرض هيمنة مؤسسة أدبية جديدة . ولكن هذه المحاولة باءت بالفشل ؛ فلقد كانت فى الحقيقة محاولة لإنهاء التعايش بين الشعر الذى يتبع المذهب الكلاسيكى ، ونثر التنوير الذى يتبع المؤسسة الأدبية الجديدة ، وذلك بتمكين البرجوازية الناشئة من احتكار النشاط الثقافى .

اما المؤسسة الأدبية التى أتى بها التنوير فهى تشغل موقعاً أساسياً فى عملية التحديث ؛ فنحن نلحظ أولاً أن معايير التفاعل البشرى لم تعد تكتسب شرعيتها من سلطة مذاهب العقيدة التقليدية ، ومن ثم أصبح من الضرورى التوصل إلى هذه المعايير عن طريق المناقشة ؛ وثانيا أن التربية الدينية الآن لم تعد قادرة وحدها على ضمان رسوخ هذه المعايير فيما بين الدول المختلفة ؛ وهذا ما اقتضى إيجاد وسائل جديدة لإدراج الأفراد فى الأطر المعيارية . وقد تولى الأدب بالمعنى الواسع المهمتين معاً ؛ فهو بوصفه نقداً فلسفيا ، يناقش مدى صحة المعايير ، وبوصفه فناً جميلاً يدعو إلى نشر المعايير وتعميمها بين الدول . وهكذا فإن الخصائص العاطفية للأدب ـ أى قدرته على إثارة المتلقى والتأثير عليه تأثيرا عميقاً ـ قد أصبحت جزءاً من « المشروع » أو من الجهد العقلانى لإنشاء مجتمع قائم على التراحم . ففى عصر التنوير تجعل البرجوازية الرأسمالية الحديثة من نفسها موضوع التاريخ ؛ وذلك على النقيض من برجوازية العهد البائد ، التى تظل متمسكة بأنماط السلوك التقليدية . وهكذا نرى أن عملية التحديث قد اكتسبت خصيصة جديدة ، تبدو فى أنها قد أصبحت « مشروعاً » متعمداً . وحين يحدث هذا فى الأدب ، يصبح الأدب مؤسسة مهمة من مؤسسات الحياة الاجتماعية .

وكثيراً ما فسر المفكرون فى الماضى أزمة التنوير ومفهوم الأدب القائم على التنوير بأنهما من آثار الثورة الفرنسية . وعلى الرغم من أن هذه النظرة ليست خاطئة كل الخطأ ، فإنها ترجع التغيرات التى طرأت على المؤسسة الأدبية إلى الأحداث السياسية بصورة مباشرة . وقد كان أول من انتقد المبدأ الأساسى للتنوير أى مبدأ « المنفعة » ، هو (جان جاك روسو) ، ثم تلاه (ك . ف . موريتز) والكتاب الذين اعتنقوا مبادىء حركة « العاصفة والاندفاع » . وسرعان ما أصبح ذلك النقد أساساً لعلم الجمال المثالى . وهو يدل على أن التحديث ـ حتى قبل الثورة الفرنسية ـ يؤدى إلى لون ما من النقد للمجتمع البرجوازى . وعلى الرغم من أن هذا النقد كان موجهاً فى إطار الأنماط التقليدية للحياة (وكان هيردر Herder وجوته Goethe فى صباه ـ يعتنقان بعض الأفكار التقليدية التى أتى لها يوستوس موزر Justus Möser) فإننا لانستطيع تصنيفه فى إطار النقد التقليدى .

لقد كانت الرغبة المشبوبة فى تمكين الفرد من أن يحيا حياة حافلة ـ أى أن تتسم تجربته لها بالشمول ـ تتعارض مع مبدأ النفعية ، ومع إخضاع كل مناحى الحياة لسيطرة الآلة وتقسيم الأنشطة البشرية . وهى رغبة تقوم على الخبرات السابقة فى أطر الحياة التقليدية ، على الرغم من أنها لم تتضح معالمها إلا فى ظل عملية التحديث . وهذا النقد الأساسى « للترشيد » ، أى للأخذ بالعقلانية فى الحياة الاجتماعية ، لايمكن نسبته إلى الدين ؛ لأن الدين ـ كما أثبت (ڤيبر) و (جروتهيزن) Groethuysen يسهم فى عملية الترشيد نفسها ، ولأنه فقد أهميته القديمة بالنسبة للطبقات المنعمة بوصفه مؤسسة تضمن للحياة هدفاً . كما أن المؤسسة الأدبية للتنوير لاتتيح أى مكان لهذا النوع من النقد ؛ لأن نقد العقلانية يؤدى إلى الشك فى المؤسسة الأدبية نفسها . ومع أن النقد جزء من التنوير فإنه يقوم على الثقة فى العقل ، وعلى أن العقل صالح للإنسان . فإذا تخلى أحد عن هذا المنطلق كان فى الحقيقة يهاجم المؤسسة الأدبية للتنوير . أما فكرة

استقلال الفن فى علم الجمال - ونشير إليها هنا باسم « جماليات الاستقلال » - فهى تضع العمل الفنى فى مجال لا يخضع فيه للمعايير النظرية أو الخلقية . ومن ثم فهو يتيح للفن حرية الحركة فى المجتمع . وهذه النظرة تتضمن رداً مقنعاً ، أو حلا لايشوبه التناقض ، لأزمة المؤسسة الأدبية للتنوير . ولكن القول باستقلال الفن تكتنفه المشكلات من الألف إلى الياء ، كما يتضح من دراسة فكرة العبقرية فى علم الجمال - ونشير إليها هنا باسم « جماليات العبقرية » - التى تمهد الطريق للمفهوم الجديد لاستقلال الفن .

٤ - جماليات العبقرية واكتشاف عنصر الهمجية فى الفن

كان دعاة التنوير الأوائل ، ومنهم (ڤولتير) ، يقولون بأن عملية التحضر تمثل خطاً مستقيماً يمتد من الهمجية نحو الحضارة (مع ما يتهدده كثيراً من انتكاسات) . ويرى (ڤولتير) أن الأدب الذى أبدعه « قرن لويس الرابع عشر » يمثل المستوى الثقافى الذى توصل إليه الإنسان فى عصره . وهو لا يأخذ فى الحسبان ما يمثله هذا الأدب لدولة الحكم المطلق ، بل يؤكد فحسب أهمية التقاليد القومية ، وعقلانية المذهب الكلاسيكى . والجدير بالذكر أن عقلانية التنوير فى مراحله الأولى لا تتفق مع المذهب الكلاسيكى كل الاتفاق ، مثلما يتصور (ڤولتير) . ويتضح هذا من الجدل الذى ثار بينه وبين (لاموط) La Motte الذى استخدم العقلانية فى التشكيك فى القواعد الفنية ، فتساءل عن مدى عقلانية وحدة الزمان ووحدة المكان فى المسرح ، وهاجم استخدام النُّظم فى المأساة ، استناداً إلى أنه غير محتمل ، أو « غير طبيعى » . وإجابة (ڤولتير) عن هذا الهجوم تتضمن حججاً واهية ، تكشف عن موقفه بوصفه مفكراً تقليدياً . فهو يقول إن الهجوم على الوحدات والنُّظم يعد هجوماً على الشعر بصفة عامة . وهكذا فإن (ڤولتير) يزعم للمذهب الكلاسيكى مكانة لا تقبل النقد أو المناقشة . وترجع أهمية هذا الجدل إلى انفصال الطريق الذى يسير فيه الشعر عن طريق العقل ، بعد أن كانا يمثلان وحدة واحدة فى ظل المذهب الكلاسيكى . وأنصع شاهد على هذا الانفصال هو أن (دالمبير) D'Alembert حاول عبثاً أن يوفق بينهما ، فكتب مقالاً عنوانه « حوار بين الشعر والفلسفة ، يستهدف إرساء مقدمة وقاعدة لمعاهدة سلم وصداقة أزلية بينهما » ، يعترف فيه - دون أن يدرى - بالثغرة القائمة بين الحساسية الفنية والعقل .

ويعترف (دالمبير) بأن ازدياد العقلانية يؤدى إلى انخفاض حدة المتعة ؛ إذ يقول :

"nos lumières sont presque toujours aux depens de nos plaisirs."

أى أن ازدياد التنور غالبا ما يكون على حساب المتعة !

وينقلنا هذا القول بصورة مباشرة تقريباً إلى تلك الخصيصة التى يمقتها (ڤولتير) ، ألا وهى الهمجية . وقد ارتبطت هذه فى فرنسا بـ (ديديرو) ، وفى ألمانيا بحركة « العاصفة والاندفاع » Sturm und Drang . وإذا قارنا ما يقوله ڤولتير عن الحماسة والخيال فى المعجم الفلسفى ، بما يقوله (سان - لامبير) Saint - Lambert فى مقال دائرة المعارف عن العبقرية ، اتضح لنا تأثير النقد الذاتى للتنوير على المؤسسة الأدبية؛ إذ إنه فى حين يهاجم (ڤولتير) الحماسة ولا يولى الخيال إلا دوراً ثانوياً فى عملية الخلق الفنى ، نرى أن هاتين الملكتين تشكلان جوهر المفهوم الجديد للشاعر بوصفه ذا عبقرية . أما القواعد فقد انخفضت قيمتها الآن من حيث هى تقاليد ، وأصبح الكتاب يقابلون بينها وبين الفوضى والوحشية على أساس أنها من الصفات الجمالية . وأخيراً فقد ارتبط مفهوم العبقرية بالإدراك الصادق ، وذلك فى مواجهة الحساسية القاصرة لكل من يحاول تحقيق أهداف محددة تحديداً دقيقاً . وهنا تكمن بداية نقد الاغتراب الذى وضعه (موريتز) Moritz و (شيلر) Schiller . وهكذا بدأت المناداة بالحساسية التى لا تحدها القيود ، وبتلقائية الفنان ، وبالمتعة الكامنة فى الأعمال التى لا ينطبق عليها المثل الكلاسيكى للجمال ، فى جماليات العبقرية التى تشكلت فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، بحيث نشأ مفهوم للفن يتعارض مع التحديث . وتتضمن جماليات العبقرية نقداً صريحاً إلى حد ما لمبادىء العقلانية والجهد « المحسوب » Calculated . وقد وضع هذا النقد باسم إعادة تقويم الهمجية ؛ وهى صفة ينسبها (ڤولتير) - فى إطار نظريته الثقافية - إلى الماضى . يقول (ديديرو) إن الشعر ينشد الأشياء الضخمة الهمجية والوحشية ؛ بل يرى أن الملحمة العظيمة والشعر المسرحى لا يمكنها أن يزدهرا إلا فى المجتمعات القديمة . لقد أصبح الشعر (وهو الاصطلاح الذى يوازى ما نسميه اليوم بالفن) يتعارض تعارضا جذريا مع الحداثة (بمفهومها فى علم الاجتماع) .

وإذا بحثنا فى الظروف الاجتماعية التى أدت إلى نشأة هذا المفهوم الجديد للشعر ، فينبغى أن نذكر أن جماليات العبقرية فى فرنسا - على الأقل فى القرن الثامن عشر - لم تكن هى السائدة على الإطلاق ؛ بل إننا لا نجد - حتى فى كتابات (ديديرو) و (ميرسييه) Mercier - إلا إشارات متفرقة إليها ، غالبا ما تختلط بغيرها من المفهومات (مثل المفهوم التعليمى) . وتعد جماليات العبقرية - التى تفصل الفن عن العقلانية والتفكير الأخلاقى السائد - موازية للنقد الذى وجهه (روسو) إلى الحضارة . وهكذا فإن جماليات العبقرية جزء من النقد الذاتى للتنوير ؛ وهى مع اطراد التطور العلمى والتقنى يزداد إفصاحها عن تناقضاتها الداخلية . ولما كان الموضوع البرجوازى الذى يزعم لنفسه استقلالاً ذاتياً ، وهو فى الوقت نفسه ثمرة للتحديث ، يعارض المجتمع بوصفه شيئاً غريباً عليه ، فإن النقد الذى كان يشغل نفسه حتى الآن بالرواسب التقليدية ، مثل نظم العقيدة الدجماطيقية ، يستطيع أن يتحول إلى معارضة التحديث نفسه . والنظرة التى يدافع عنها (روسو) فى مقال عن الظلم تقول : إن التقدم التاريخى هو فى الوقت نفسه عملية نكوص ؛ فالتقدم التقنى والعلمى يصاحبه نكوص فى العلاقات الإنسانية . وإعادة تقويم الطبيعة (وإذا شئنا مزيداً من الدقة قلنا : العودة إلى حالة من حالات الحضارة الأولى التى تتجاهل المنافسة) هى الاستجابة النظرية لتجربة المعاناة نتيجة لفقدان الأنماط التلقيدية للسلوك . ويقول (روسو) إن الطبيعة « حالة » تسمح بانتقاد الحضارة . ولذلك لم يكن يعتقد فى يوم ما بإمكان العودة إلى الطبيعة . صحيح أن جماليات العبقرية ترجع إلى النقد الذى وجهه (روسو) إلى الحضارة ، ولكن (روسو) لم يكن راضيا عن ثمارها ؛ فهى تحاول « إدراج » الطبيعة فى المجتمع - أيا كان ذلك المجتمع . ولن يكون هذا ممكنا إلا إذا أضفينا مكانة استثنائية على موضوع تلك

التجربة « الطبيعية » . وإذن فجماليات العبقرية كان عليها أن تدفع ثمنا باهظاً للنقد الأساسى الذى وجهته إلى التحديث ؛ أى أنها حين أقامت نقدها للاغتراب على فكرة الفرد العظيم كانت تتخلى عن أحد مقومات التنوير ، ألا وهو مبدأ العموم والشمول . وانبهارها بالهمجية يجعلها تخاطر بالتسليم بشرعية العمل اللاإنسانى .

٥ ـ بعض الموازنات بين المذهب الكلاسيكى وجماليات الاستقلال

الواضح أن جماليات العبقرية ، فى الصورة التى نشأت عليها فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، تتضمن عناصر مهمة ، أتاحت لجماليات الاستقلال التى وضعها موريتز وكانط وشيلر أن تتقبلها . ومع ذلك فلم تشهد فرنسا فيا بين عامى ١٧٨٠ و١٨١٥ أى صياغة متماسكة للجماليات المثالية . وإزاء النجاح السريع الذى أحرزته جماليات الاستقلال (إذ إنها سادت جميع مناقشات علم الجمال منذ بداية القرن التاسع عشر) ، أعتقد أننا نحتاج إلى ما يفسر لنا كيف اختلف تطورها فى فرنسا ، لاسيما أن مفهوم الاستقلال قد لاقى القبول هناك فيا بعد .

إن جماليات الاستقلال ـ شأنها شأن جماليات العبقرية ـ تضع الفنان فى موقف المنتج فى مواجهة المجتمع . أما عن التجارب المؤدية إلى ذلك فينبغى أن نذكر أن فرنسا قبل الثورة كانت تفتقر إليها ؛ إذ إنه على الرغم من التناقضات الاجتماعية الشديدة ، كان فلاسفة التنوير يرون أنهم يسهمون فى عملية التقدم الاجتماعى ، ومن ثم لم يكونوابحاجة إلى تطويع نموذج للتعارض الجذرى بين الفنان والمجتمع وتطويره ؛ وهو النموذج الذى كان يكمن فى جماليات العبقرية . ويعد (روسو) استثناء من هذه القاعدة ؛ لأنه مر بتجارب مريرة فى طفولته ، أكسبته حساسية خاصة للتشويه الذى يحدثه مجتمع المنافسة فى العلاقات الإنسانية . وقد كان رد الفعل هو التعارض الحاد فى نظره بين الفرد والمجتمع .

أما غياب أى مفهوم لاستقلال الفن فى فرنسا فى آخر القرن الثامن عشر فيرجع ـ دون شك ـ إلى هيمنة المذهب الكلاسيكى . ولم يكن ذلك المذهب موضع مناقشة من أى أحد ، حتى من فلاسفة التنوير أنفسهم . وآية ذلك أن الأنواع الأدبية التى كان الفلاسفة يفضلونها على سواها ، والتى يمكن تسميتها بالأنواع العاملة ، لم تتأثر إطلاقاً بالقواعد الكلاسيكية . أما فصل الشعر عن النثر فقد ساعد على تفادى الصراع . أضف إلى هذا الأهمية التى كان الجميع يولونها للأدب الفرنسى الكلاسيكى ؛ وهو الأدب الذى كان يشهد بصحة المذهب الكلاسيكى فى نظر الكثيرين ، حتى إن (شيلر) و (جوته) ـ اللذين كانا يتمتعان بقدر كبير من الثقة بالنفس ـ لم يكونا يتصوران أن يتطور الأدب الألمانى الوطنى إلا فى إطار الكلاسيكية الفرنسية . وهذا يدفعنا إلى التساؤل عما إذا كان المذهب الكلاسيكى وفكرة الاستقلال ـ بوصفهما مظهراً من مظاهر المؤسسة الفنية (الشعرية) فى المجتمع البرجوازى ـ يمثلان قوتين متناظرتين فى تأثيرهما . فإذا استطعنا إثبات ذلك ، استطعنا كذلك إدراك سبب غياب فكرة استقلال الفن من علم الجمال فى فرنسا .

ولكننا لن نحاول رصد أوجه التناظر بين المذهب الكلاسيكى وفكرة الاستقلال ، بل نحاول فحسب أن نبين التماثل بين وظيفتيهما . وفى هذا الصدد يمكن أن نرى مبدأً ما فى الفصل بين الفن وممارسة الحياة ؛ وهو مبدأ صاغه المفكرون صياغة نظرية فى علم الجمال المثالى (استقلال أحد المجالات الجمالية التى تتعارض مع مجالات العقل النظرى والعمل معاً ـ على نحو ما نجد فى تفكير كانط) ، واكتسب مكانة القاعدة للإنتاج الجمالى (produktion-sästhetische Anweisung) فى افتراض المثالية . وقد أصبح المفكرون يفسرون الاستقلال منذ بداية القرن التاسع عشر فى ألمانيا ـ فى إطار نظريات علم الجمال الشائعة ـ بوصفه قاعدة من قواعد الإنتاج الجمالى ؛ وفى هذا ما يثبت صحة ما ذكرناه . وإذن فعلى الرغم من شتى الفروق والاختلافات بين جماليات الاستقلال والمذهب الكلاسيكى ، فإنهما يؤديان الوظيفة نفسها ، ألا وهى فصل العمل الفنى ـ بوصفه جزءاً من العالم المثالى ـ عن الواقع .

وحتى بالنسبة للعلاقة بين الفن والأخلاق ، يمكننا أن نقرر أن النظريتين تتساويان وظيفياً . وقد يبدو هذا غريباً ؛ لأن المعايير الأخلاقية تؤدى وظيفة المعايير الجمالية فى إطار المذهب الكلاسيكى ، فى حين يفصل علم الجمال المثالى مجال الجمال عن مجال الأخلاق . ولكن هذا التفكير يتجاهل أن استقلال أحد المجالات الجمالية يرتبط فى معظم الأحوال بإخضاع العمل الفنى للمعايير الأخلاقية . ويصدق هذا بصفة خاصة على نظريات علم الجمال الشائعة ، التى تحدد ـ إلى درجة بعيدة ـ مفهوم الفن لدى الطبقة البرجوازية المثقفة فى ألمانيا .

أما أن مفهومات استقلال الفن أصبحت سائدة فى المدى الطويل حتى فى فرنسا فربما كان ذلك راجعاً إلى الأسباب التالية :

لا يستطيع المرء ، فى إطار المذهب الكلاسيكى أن يتخيل أى تطور جمالى ؛ لأنه لما كان المذهب يربط بين الخصائص الجمالية وتطبيق القواعد ، بل ويفترض نماذج للكمال الجمالى لا يمكن تحقيقها ، فإن أى هجوم على المادة الجمالية سوف يعد هجوماً على المذهب نفسه . وهذا هو ما حدث فى عصر الدراما الرومنتيكية فى فرنسا ؛ إذ إن تشكيك (فكتور هوجو) فى بعض قواعد المذهب ـ وإن حدث ذلك على استحياء ـ كان يبدو ثورة أدبية موجهة لا إلى خصومه فحسب ، بل إليه هو أيضاً ! ولكن (هوجو) لم يجرؤ حتى على الدعوة إلى استخدام النثر فى الدراما ! وهكذا أصبحت الرومانسية حركة معارضة للكلاسيكية فى فرنسا ، ولكنها كانت معارضة وهمية (لم يشهد مثلها تاريخ الأدب الألمانى مثلاً) ؛ ذلك لأن الجماليات المثالية كانت أساس كل من الحركتين .

إن تفوق الجماليات المثالية فى مواجهة المذهب الكلاسيكى ـ وهى الجماليات التى جعلت منه الإطار المعيارى للمؤسسة الأدبية فى المجتمع البرجوازى ـ يتجلى فى أن كثيرا من الحركات التى يختلف بعضها عن بعض يستند إلى تلك الجماليات . ولنضرب مثلاً (بفكتور كوزان) Victor Cousin ـ وهو من أهم دعاة الجماليات المثالية فى فرنسا ـ ومن ندين له بصياغة العبارة الشهيرة « الفن من أجل الفن » . إنه يؤكد استقلال الفن ، فى حين أنه يتمسك فى الوقت نفسه بتأثيره الأخلاقى ؛ فهو الذى يقول إنه إذا كان الكمال الخلقى من ثمار الفن ، فكيف يسعى الفن إليه ؟

(si l'art produit le perfectionnement moral, il ne cherche pas)

وفي حين يفسر (كوزان) مفهوم استقلال الفن بأنه توافق بين الفن والأخلاقيات السائدة ، نجد أن (تيوفيل جوتييه) Théophile Gautier يجعل فكرة الاستقلال مبدأ راديكاليا حقا ، بمهاجمته أخلاقيات الجنس السائدة في عصره (في مدموازيل موبان) .

ولنلخص ما سبق على النحو التالي :

لا يمكن أن تتحكم في المؤسسة الفنية أو الأدبية في المدى الطويل إلا جماليات تقدم تعريفاً متناقضاً للعلاقة بين الفن والأخلاق . وتشغل هذه المؤسسة الأدبية في المجتمع البرجوازي مستوى يوحي بأن تناقضاتها قد حلت في الظاهر ؛ أي أنها توفق بين الأخلاق والحرية ، وبين العَمْدِ والتلقائية ، وبين العقلانية ونقيضها . وقد يكون من المناسب أن نناقش من هذا المنظور ثلاث قضايا رئيسية من قضايا علم الجمال المثالي ؛ ألا وهي قضايا الإنتاج والاستقبال والعمل الفني نفسه ، أي بعبارة أخرى ، قضية الفنان بوصفه عبقرية ، وقضية الاستقبال بوصفه جهداً في التأمل ، وقضية العمل الفني بوصفه كلا عضوياً . ولست أعتزم أن أقدم هنا نقداً جدليا لهذه القضايا ؛ فكل ما أريده هو مناقشة العلاقة بين هذا المفهوم والحداثة .

٦ ـ التماثل الوظيفي بين المؤسسة الأدبية والمؤسسات الدينية

سبق لنا أن أوضحنا أن فكرة العبقرية ثمرة لعملية التحديث ، (أي أنها نشأت استجابة لهذه العملية) ، كما أنها في الوقت نفسه مناهضة لها (إذ إنها ترى في الملكات وأنماط السلوك غير العقلانية ، وفي الخيال والتلقائية ، قيماً إيجابية) . ويبدو أن الفكرتين الأخريين تخضعان لذا اقتضى نفسه ؛ فالاستغراق في العمل الفني لتأمله هو نمط سلوكي يفتقر إلى المعايير العقلانية اللازمة لنجاحه وحساب درجة كفاءته . ومثل هذا النوع من « الاستقبال الحار » أقرب إلى بعض صور اعتناق العقائد الدينية منه إلى المنهج العقلاني الحديث . وربما كان لدينا منهج فني للتأمل ، ولكنه ليس منهجاً يتيح لنا أن نتيقن من صحته أو نجاحه . فعلى الرغم من أن المستقبل « المتحمس » يمكنه أن يركز على كل جزء من أجزاء العمل ، فإنه لا يخطو خطوات متنظمة بقصد الإلمام بجميع الأجزاء في خصوصيتها ، ولكنه ـ على النقيض من ذلك ـ يهدف إلى « الذوبان » في العمل الفني . وإذا كانت العمليات العقلانية لاكتساب شيء ما تفترض وتؤكد مسبقاً وجود مسافة بين الذات والموضوع (أي بين القارىء أو المتذوق والعمل الفني) فإن التأمل يكاد يلغيها .

ونستطيع أن ندرك من دراستنا للصور الأولى لجماليات الاستقلال (خصوصاً كتابات كارل فيليب موريتز) Karl Philipp Moritz ، أن بها استجابة للتجارب التي تضرب بجذورها في عملية التحديث . إن وضع مجالات مختلفة من مجالات النشاط البشري في إطار العقلانية ، وحرمان التجربة الصادقة من فرصة التعبير عن نفسها ، يؤديان إلى نشوء أنماط أخرى من السلوك ؛ وذلك لأن العقائد الدينية تفقد مصداقيتها على نحو مطرد .

ويتعارض مفهوم العمل الفني بوصفه كلا عضوياً ـ شأنه في ذلك شأن فكرة العبقرية وفكرة التأمل ـ مع مبدأ العقل الصوري principle of formal reason ؛ إذ إن الآلة هي أعظم ما أنتجه التخطيط العقلاني ؛ وهي ـ لا الكائن العضوي ـ أكثر ثماره تقدماً ؛ فالإنسان لا يستطيع أن يخلق كائنات عضوية. ومن ثم فإن النظر إلى العمل الفني بوصفه كائناً عضوياً ، أو كلا عضوياً ، معناه فصل هذا العمل عن مجال الإنتاج البشري العادي ، وإضفاء منزلة « شبه طبيعية » عليه . وهنا نرى الارتباط بين مبدأ « عضوية » العمل ومبدأ العبقرية ؛ فالعبقرية وحدها هي القادرة على خلق أشياء تختلف اختلافاً كاملاً عن ثمار النشاط البشري القائم على التخطيط العقلاني . ومن ثم يمكننا أن نرى في مفهوم العمل الفني بوصفه « كلا عضوياً » (إلى جانب الفكرتين السابق ذكرهما) رد فعل للزيادة المطردة في أهمية أنماط السلوك العقلانية . ولما كان العقل الصوري لا يأخذ في الحسبان المعايير الخلقية ، وإزاء التزعزع المتزايد في صحة العقائد الدينية ، فقد نشأت الحاجة إلى مجال « من الأشياء » ، يتيح للإنسان أن يعيش في عالم له معنى . ويقول (ڤيبر) « إن الفن يقدم مجالاً من القيم والوظائف المستقلة بوصفه سبيلاً للخلاص الدنيوي من الحياة اليومية ، بل من الضغوط المتزايدة للعقلانية النظرية والعملية » .

وتنتهي بنا هذه التأملات إلى أن المؤسسة الفنية (أو الأدبية) في المجتمع البرجوازي الذي بلغ مرحلة النمو الكامل تقوم بوظيفة مساوية لوظيفة المؤسسة الدينية . فبدلاً من الفصل بين الدنيا والعالم الآخر ، نرى نوعاً من الفصل بين الفن والحياة اليومية . وعلى أساس هذا التعارض يتحرر الشكل الجمالي من الالتزام بأهداف معينة ، ويعد شيئاً ذا قيمة مستقلة في ذاته . صحيح أن الأعمال الفنية لا تتمتع بالمنزلة نفسها التي تتمتع بها النصوص الدينية ، ولكن الناس لايتلقونها تَلَقِّيَهُم لسائر ثمار النشاط البشري ، بل إن هذه الأعمال ـ كما رأينا ـ تكتسي صفة الأصالة المطلقة بوصفها من ثمار العبقرية . كما أن الخصيصة « شبه الربانية » التي تتميز بها الأعمال الفنية ، تتطلب لونا من التذوق يوازي التأمل الديني . ومفهوم « هالة القداسة » الذي أتى به (والتر بنيامين) Walter Benjamin يهدف إلى إيضاح هذا التوازي ، مثل النقد الذي وجهه (أدورنو) للفن والدين . ومثلما كان الدين في العصور الغابرة يهيىء ملاذاً تحتمي به الطبقات المُنَعَّمة ، أصبح الفن في أيامنا هذه يقدم مثل هذا الملاذ . وبعيداً عن الحياة اليومية القائمة على التنظيم العقلاني ، ينشأ لون من الذاتية تنحصر إشكاليته ـ كما أوضح (هربرت ماركوزه) Herbert Marcuse في الفصل بين الفن والحياة اليومية .

ولكننا ينبغي أن نذكر أن التوازي في الوظيفة لا يتطلب التماثل في أداة التحقيق ؛ وبعبارة أخرى ، ينبغي ألا نستخلص من فكرة التوازي في الوظيفة بين المؤسستين أن الفن في المجتمع البرجوازي « ليس إلا » بديلا للدين . ومكمن الخطأ هو أن هذا التصور يقتضينا أن نتصور أن المؤسسة تتحكم تحكماً كاملاً في الأعمال الفنية ـ وليس هذا صحيحاً ؛ فالفن في المجتمع البرجوازي يقوم على التوتر بين المؤسسة وكل عمل فني على حدة .

من كتاب

«التفسير، والتفكيك، والأيديولوجية»*

كريستوفر بطلر**

ترجمة وتقديم: نهاد صليحة

يعمل كريستوفر بطلر أستاذاً للأدب الإنجليزى بجامعة أكسفورد . وقد نشر الكتاب الذى نتعرض له اليوم فى عام ١٩٨٤ ، ويدور حول مشكلة تفسير النصوص الأدبية .

والهدف الأساسى فى هذا الكتاب هو شرح المناهج المختلفة الحديثة فى تفسير النصوص الأدبية ، من « بنيوية » إلى « تفكيكية » إلى « ماركسية » إلى « إنسانية ــ ليبرالية » . والفكرة الأساسية التى يدور حولها الكتاب هى نسبية التفسير وارتباطه بأيديولوجية المفسر ، التى تحدد رؤية العالم ، وتحدد أطر الدلالة التى يقرأ المفسر فى ضوئها النص ويفهمه . كذلك يوضح المؤلف أن المفسر حين ينقل تفسيره إلى القراء فإنه يهدف بذلك ــ بصورة واعية أو لاواعية ــ إلى نقل وجهة نظره الأيديولوجية ، وتدعيم رؤيته للعالم ــ وعلى هذا فكل تفسير له هدف برجماطيقى فى نهاية الأمر .

ويقسم بطلر النص الأدبى إلى ثلاث مناطق : (١) الموضوع والأفكار المترابطة داخل النص ؛ (٢) السياق أو الموقف الخيالى الذى يطرحه المؤلف داخل النص لانتظام الموضوع والأفكار بحيث تكتسب معناها ودلالاتها ؛ ويكون هذا الموقف أو السياق بمثابة الإطار المرجعى الأول لإيجاد الدلالة (وهو ما يسميه (بالنص المصاحب) : co- text) ؛ (٣) ثم السياق التاريخى الحقيقى للنص (الذى يسميه : context) ــ أى الحقبة التاريخية التى يصورها النص على نحو ما نعرفها من خلال قراءتنا للتاريخ بعيداً عن النص . وهذا السياق التاريخى هو الإطار المرجعى الثانى لإيجاد الدلالة وتحديد المعانى .

ويفرق بطلر فى التفسير بين ركنين : (١) أطر الافتراضات والأفكار التى تشكل رؤية القارىء للعالم ، والتى يفهم من خلالها النص ؛ وهو ما يسميه بخلفية المعلومات الأساسية ('Frame'or 'Backgrourd of Information') ؛ (٢) استخدام هذه المعلومات الأساسية استخداماً واعياً ؛ وهو ما يسميه بمشروع الفهم والتفسير (schemata) . ومعنى هذا أنه يفرق بين إطار التفسير اللاواعى ، وخطة التفسير الواعية .

ويؤكد المؤلف أن جميع النصوص الأدبية تكتسب معانيها ودلالاتها فى إطار علاقة متبادلة مع أطر التفسير المختلفة وخططه لدى القراء والمفسرين المختلفين . وهو يصف أطر التفسير وخططه بأنها النظائر العقلية والنفسية العلوية للنظم الإشارية الاجتماعية ، أو نظم المعانى والدلالات فى ثقافة معينة . ويؤكد بطلر ، من موقفه الفكرى الذى يصفه بأنه ليبرالى ــ راديكالى ، أن أطر التفسير وخططه بعامة (فى ضوء نظرية التفسير التى تقوم على مبدأ محاكاة الواقع ، وتفترض أن اللغة نظام من الرموز قادر على تصوير الواقع تصويرا مرضياً) تعكس فى جوهرها الأنماط نفسها فى فهم الأفكار والتجارب وربطها بعضها ببعض ؛ وأن أنماط الفهم والربط هذه مبنية فى ذاكرة الإنسان اللغوية . والنص الأدبى عادة ما يحاول أن يثير من خلال الموقف الذى يعرضه إطار الفرضيات الذى يجب أن يستخدمه القارىء فى تفسيره وقد يحدث أن يثير النص إطاراً معيناً من الفرضيات ، ثم يبدأ فى

---

* تشتمل الدراسة المترجمة على ثلاثة فصول من كتاب :
Interpretation, Deconstruction and Ideology . Clarinton Press. Oxford 1984 PP. 94-120.
وسوف تأتى عناوين الفصول فى مواضعها من الترجمة

** كريستوفر بطلر Christopher Butler

هدمها ليحل محلها إطاراً آخر . وعلى أية حال ، فإن قراءة أى نص تتضمن مواجهة بين صورة العالم لدى القارىء ، وصورة العالم كما يصورها النص . والقارىء عادة ما يبدأ بفرضية أن النص يصور العالم كما يعرفه ؛ وقد يؤكد له النص هذه الفرضية وقد يخالفها . وإلى جانب الجدلية التى يثيرها التقابل بين صورة العالم لدى القارىء وصورة العالم كما يطرحها النص ، والتى تتدخل فى التفسير ، يلفت بطلر نظرنا إلى جدلية أخرى مهمة فى تفسير النصوص الأدبية ؛ وهى الجدلية الثائرة بين الحقيقة التاريخية التى نفترض أن النص يصورها ، والتقاليد اللغوية الأدبية المتوارثة ، التى تتدخل فى طريقة صياغة هذه الحقيقة وتصويرها ، والتى قد تغيرها أو تزيفها أو تشوهها . ويتأثر تفسير المفسر للنص برؤيته لدور هذه التقاليد فى تصوير الحقيقة فى النص .

ويتعرض بطلر لتفسير الصورة الفنية والاستعارة الشعرية فى النصوص الأدبية ، ليؤكد سيادة مبدأ النسبية نفسه ، وارتباط التفسير بعدد من الفرضيات والمعايير السائدة فى جماعة ما . ومعنى هذا أن التفسير يعتمد على أطر الدلالة السائدة فى مجتمع ما ، فى عصر ما ، ويرتبط ـ من ثم ـ بأيديولوجية هذا المجتمع ويخاطبها . فالمفسر يختار من الصورة أو الاستعارة بعض العناصر ليربطها بالواقع ، بحيث يجد لها معنى ودلالة ؛ وقد يتجاهل عناصر أخرى تصبح ذات أهمية فى عصر لاحق ، أو كانت ذات أهمية فى عصر سابق .

ويرصد بطلر ظاهرة عامة فى معظم مناهج النقد الحديثة (وبخاصة فى المنهج التفكيكى الذى أرسى دعائمه الفيلسوف الفرنسى جاك دريدا) ، وهى ظاهرة تناول اللغة بقدر كبير من التشكك بوصفها أبعد ما تكون عن التعبير الموضوعى الشفاف . فاللغة بجميع أنواعها ، حتى لغة التنظير والنقد والفلسفة ، هى لغة استعارية ، تهدف إلى إحداث تأثير أو تكوين صورة ، بدلاً من نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعياً . ولهذا فإن جانباً كبيراً من النشاط النقدى الحديث يتمثل فى التشكك فى المعانى المباشرة للغة ، وفى البحث عن الدلالات التأثيرية الأيديولوجية لها . وينسحب هذا التشكك أيضاً على التفسير النصى نفسه . فالتفسير فى الحقيقة لا يقدم تقريراً موضوعيًا عن واقع موضوعى ، بل استعارة تعبر عن رؤية معينة للعالم ولطبيعة الأشياء .

ويمثل هذا التيار التشككى ردة على التيار النقدى البنيوى الذى قام على تأكيد تناسق بنية النص الأدبى وفق منطق وقوانين لغوية صارمة لا تقبل التعديل أو التغيير ، ولا تتأثر بأى شىء خارجها . إن تيار (ما بعد البنيوية) (Post - Structuralism) ـ الذى يمثل (الردة) ـ يقوم على التشكك فى العلامة اللغوية نفسها ، وفى منطق انتظامها وقوانينه ، ويقول بأن النص الأدبى لا يمثل « بنية » لغوية متسقة منطقياً ، تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها ، بل يمثل (تركيبة) لغوية تعارض نفسها من الداخل ، وتعج بالكسور والشروخ والفجوات ، على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها .

ويفرق بطلر بين تحليل النص الأدبى تحليلاً شكلياً ، أى بوصفه بناء لغوياً يقوم على التكرار والتنويع والتقاطع ، وبين الجهد المبذول فى فهم هذا البناء وتفسير دلالاته و « حقيقته السيكولوجية » . ويؤكد بطلر أن الأطر المعرفية والأيديولوجية تتدخل إلى حد كبير فى اختيار الأبنية اللغوية وفى تفسير دلالاتها . وينتهى بطلر من ذلك إلى تعريف الأبنية اللغوية فى النص الأدبى ـ التى يطلق عليها اسم الأنظمة الشفرية (codes) ـ بأنها حقل دلالى (semantic field) يكتسب تفسيراً اجتماعياً أو عقائدياً وفق النظم الحضارية السائدة فى المجتمع ، أو وفق رؤية المؤلف أو القارىء للعالم .

إننا نفترض أن المواقف التى تصورها النصوص الأدبية ترتبط بدائرة معارفنا عن العالم ، وبالأساليب التى نستخدمها فى فهم هذا العالم وتفسيره والتعامل معه . ونحن ندرك أيضاً أن كل نص يركز على بعض الأنماط والنظم الحضارية دون غيرها ـ تلك النظم والأنماط التى تمثل القيم المعيارية فى هذه النصوص . ومعنى هذا أن القارىء يفترض أن النص يحاكى العالم بصورة ما ، ويختار أحد نواحى التجربة الإنسانية ويركز عليها دون غيرها . ولكن علاقة النص بالعالم الخارجى ، أو بالإطار العقائدى أو الحضارى السائد خارجه ، ليست بهذه البساطة ، أى ليست عملية تصوير تعتمد على المحاكاة البسيطة ؛ إذ إن النص عادة ما يخفى حقيقته عنا بما هو نص أدبى خيالى مصطنع ، يخضع لمجموعة من التقاليد والقواعد المفتعلة ، ويقدم إلينا نفسه بوصفه واقعاً يصل إلينا عبر حاجز شفاف . ويرى بعض النقاد أننا فى محاولة فهم نص ما وتفسيره لا نحيله إلى إطار مرجعى خارجه هو العالم الخارجى أو التاريخ ، بل نحيله إلى عناصر التركيبة اللغوية (التى تمثل النص فى مجموعه) التى تحدد مجموعة علاقاتها المتشابكة معنى كل عنصر ، والمعنى الكلى للنص . وهذا معناه أن التركيبة اللغوية فى نظر هؤلاء النقاد هى إطار الدلالة الوحيد فى النص . ولكن بطلر يرفض فكرة استقلال اللغة تماماً داخل العمل الفنى عن اللغة المستخدمة خارجه ، ومن ثم فكرة أن العمل الفنى له معنى مطلق وثابت ، ينبع من داخله ، دون أن يتأثر بأية عوامل خارجية . وهو كذلك يؤكد أن العلاقات اللغوية المتشابكة داخل القصيدة مثلاً ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالقيم الفكرية والتقاليد التى تسود المجتمع فى حقبة ما . فإذا ربط شاعر مثلاً بين الشجرة والمعبد ـ أى بين الطبيعة والدين ـ فإن هذا الربط لا يعكس تركيبة لغوية داخلية فقط ، بل يشير إلى تركيبة فكرية اجتماعية .

ويرى بطلر أن التفسير الأدبى الذى يتجاهل الدلالات التاريخية والأيديولوجية ، ويحصر نفسه فى دائرة التحليل اللغوى الداخلى فحسب ، يفقد الكثير من أهميته ؛ لأنه يفصل الأدب عن تاريخ الفكر الإنسانى .

وفى مجال قياس صدق الصورة التى يقدمها العمل الفنى للعالم ، يشير بطلر إلى أن بعض المفسرين يحاولون قياس درجة الصدق عن طريق مقارنة العمل الفنى مقارنة تفصيلية ودقيقة بالحقيقة التاريخية ، فى حين يلجأ بعض المفسرين إلى تأكيد صدق النص أو زيفه ، انطلاقاً من موقف أيديولوجى مسبق ، يتم طرحه بصورة تعسفية ، ويفترضون صحته مقدماً ، واتفاق القارىء معهم فيه ، دون محاولة إقامة الحجة والدليل على صحة هذا الموقف ـ سواء كان ليبراليا ـ إنسانيا ، يتبع منهج التفسير الأخلاقى ، أو اشتراكيا ـ ماركسيا ، يتبع منهج التحليل الاجتماعى أو التاريخى . ومعنى هذا أن الناقد المفسر فى

هذه الحالة يقدم وجهة نظره وتفسيره إلى القارىء من منطلق أنه من أهل الرأى والثقة ، الذين لا ينبغى أن يتشكك القارىء فى صحة آرائهم . ويضيف بطلر أن القارىء يحق له عند قراءة مثل هذه التفسيرات أن يتساءل : ترى هل هناك حجج ودلائل موضوعية تبرر وجهة نظر المفسر ، سواء مدح الموقف الأخلاقى الذى يراه فى نص ما (كما يفعل الناقد الليبرالى ف . ر . ليفيز بالنسبة لأعمال د . هـ . لورانس مثلا) ، أو انتقد الأيديولوجية البرجوازية التى يضمنها المؤلف نصه (كما يفعل الناقد الفرنسى رولان بارت فى تناوله لبلزاك على سبيل المثال) ؟ إن القارىء عندما يقبل مثل هذه التفسيرات التى تنبع من مواقف فكرية يطرحها المفسر منذ البداية ضمنا دون تبرير ، فإنه لا يقبل تفسيرا معينا للنص فحسب ، بل يستوعب أيضا موقف المفسر الفكرى أو الأيديولوجى من النص ومن العالم . وربما كان هذا هو السبب فى نشأة المدرسة التفكيكية ، التى تقوم على التشكك فى طبيعة التفسير وصدقه ، وتحاول أن تثبت أن كل تفسير يمكن نقضه من داخله ، بكشف أوجه التناقض فيه ، وذلك بفحصه وتحليله من منظور أيديولوجى مخالف ؛ وكذلك يمكن نقضه من داخل النص الأدبى نفسه ، بتقديم تفسير معارض له .

ويعترف بطلر فى كتابه ضمنا بأن تفضيله للمنهج التفكيكى يرجع إلى أن هذا المنهج يقوم على مبدأ يتفق وموقفه الفكرى الليبرالى ــ الراديكالى ؛ وهو مبدأ المناظرة والمناقشة الحرة غير المقيدة ، التى لا تفترض مسبقا نتيجة نهائية ، والتى تعترف بأن كل وجهة نظر فى المناقشة تنبع من إطار عقائدى ، وتمثل رؤية معينة للعالم . وبرغم تعاطف بطلر الضمنى مع بعض تطبيقات المنهج الماركسى فى النقد ، لاسيما أن هذا المنهج قد أفاد إلى حد كبير من أساليب التفكيكية ، وبرغم اعترافه بأن النقد الاجتماعى للأدب ، الذى نشأ من المنهج الماركسى ، قد قدم خدمات مهمة للنقد الأدبى ، ربما كان أهمها إبراز دور الأيديولوجية فى الإبداع والتفسير ، وفى هدم أسطورة التفسير الموضوعى (البرىء من الأيديولوجية) التى روجت لها الدوائر الأكاديمية زمنا طويلا ــ إلا أنه يعترض على افتراض الناقد الماركسى صدْقَ نظريته فى تفسير التاريخ والحقائق الاجتماعية صدقا لا يدع مجالا للشك أو الجدل . وهذا معناه أن بطلر يميل إلى رأى جاك دريدا فى أن مفهوم الناقد للحقيقة الاجتماعية إنما هو ضرب من ضروب التفسير الذى يخضع بدوره لأيديولوجية المفسر . وهكذا يطبق بطلر منهج النقد التفكيكى على التفسير الماركسى للأدب ، ويرصد الدور الذى تلعبه الأيديولوجية فيه . وفيما يلى سنقدم إلى القارىء العربى ثلاثة فصول من هذا الكتاب الجديد ؛ ونأمل أن نقدمه إليه فى ترجمة كاملة فى المستقبل القريب .

من كتاب : التفسير ، والتفكيك ، والأيديولوجية

١ ــ الأيديولوجية والمعارضة: Ideology and Opposition

علينا فى البداية أن نؤكد أنه ليس هناك إطار معرفى واحد يصلح لتفسير جميع النصوص ؛ وذلك لأن النصوص نفسها ، بوصفها أبنية معرفية ، تتصل اتصالا وثيقا بالعالم الخارجى ، إما عن طريق الإحالة المباشرة ، أو عن طريق التشويش المتعمد لهذه الإحالة . كذلك قد يفرز النص أحيانا دلالات لا يستطيع المفسر احتواءها داخل إطاره المعرفى ، وتتطلب إطارا معرفيا آخر . وعلى هذا يمكننا أن نقول إنه ليس هناك معايير عالمية ثابتة لتفسير النصوص وشرح دلالاتها كلها .

على المفسر إذن عند التصدى لتفسير النص أن يختار منهجا محددا من المناهج المطروحة فى قراءة الأعمال الأدبية وتفسيرها . وعادة ما يرتبط أى منهج فى التفسير بمجموعة من النظم والمفاهيم والتقاليد ، التى تمثل فى مجموعها ما يمكن أن نسميه مؤسسة . وعلى هذا ، فإن اختيار منهج التفسير هو أيضا اختيار للسياق الاجتماعى للتفسير . واختيار السياق بدوره يحدد الهدف النهائى الذى يخدمه التفسير[1] . فإذا أخذنا على سبيل المثال السياق الذى يحكم تفسير النصوص الدينية والقانونية وجدنا أن التفسير هنا يتخذ شكل إجراءات عمل محددة ، تخدم أهدافا معينة ، يتم توضيحها بصورة دقيقة للجماعات المختلفة التى تتبع هذه المؤسسات . وعادة لا يسمح مثل هذا السياق بأية شكوك جذرية فى صحة القواعد الأساسية التى تحكم تركيبة هذه المؤسسات[2] .

ولكن الحال يختلف بالنسبة لتفسير الأعمال الأدبية الذى يتم فى إطار المؤسسة الأكاديمية ، التى تقوم على مبدأ البحث غير المقيد ، والتى تغذى نزعة التشكك وتشجعها . أضف إلى ذلك أن مفسر العمل الأدبى لا تكون لديه فكرة واضحة عن اهتمامات الجمهور الذى يخاطبه ومصالحه ، بل قد يجد أحيانا من الضرورى بادىء ذى بدء أن يحدد جمهوره لتتحقق الفاعلية لتفسيره (كما يحدث مثلا فى حالة المعلم الذى يوجه تلاميذه)[3] .

وضحنا فيما سبق أن معايير التفسير وقواعده تتحدد وتعمل من خلال هيئات اجتماعية ، تفرض سياقات مختلفة ، وتخدم أغراضا مختلفة . والسؤال الذى أود أن أطرحه الآن هو : إلى أى حد تكتسب هذه المعايير والقواعد طابعا سياسيا وأيديولوجيا ؟ من المسلم به أن أى تفسير نصى لا يخلو من الأيديولوجية حتى ولو تظاهر بالبراءة منها . إننا نتقبل بصورة طبيعية المعايير التى نشترك فيها مع الآخرين ، والتقاليد الأدبية التى نستقيها من التراث الأدبى الذى ننشأ على احترامه ، والمبادىء التربوية التى تشكلنا فى الطفولة (من خلال مناهج التربية التى تطبقها المعاهد العلمية المختلفة) . وهذا التقبل الطبيعى لكل هذه المبادىء والتقاليد والمعايير لا يجعلنا نفطن إلى دلالاتها الأيديولوجية . وعلى هذا ، فمهمتنا الآن هى توضيح الدور الذى تلعبه الأيديولوجية فى تفسير النصوص الأدبية .

وفكرة « الأيديولوجية » نفسها فكرة ليست بسيطة ذات معنى واضح محدد . فهى تستخدم أحيانا فى بعض السياقات استخداما وصفيا محايدا ؛ وفى هذه الحالة تنتفى دلالاتها العقائدية ــ كما يحدث مثلا فى حالة عالم الأنثروبولوجيا عندما يتصدى لوصف « نظام ثقافى »

ما ، موضحا المعتقدات العلمية والدينية ، والروابط الأسرية والأنظمة القانونية ، وغيرها ، التي تحكمه ، وكيفية تفاعل هذه العناصر . ولكن الاستخدام السائد لكلمة « أيديولوجية » يفسر الفكرة في ارتباطها بفرد داخل مجموعة ، وفي ضوء تأثيرها على هذا الفرد ، أي بوصفها إطاراً عقائديا ، أو رؤية للعالم ، تتحدد من خلالها المبادىء الأخلاقية التي تحكم سلوك الفرد الذي يعتنقها . وأي محاولة لوصف هذا الإطار العقائدي لن تكون رصدا مباشرا وعاما ــ كوصف عالم الأنثروبولوجيا مثلا ــ بل ستهدف بصورة خاصة إلى توضيح وشرح المنطق الذي يحكم ترابط العقائد داخل الإطار (أي ذلك التداخل والتشابك بين العقائد ، الذي يجعل الفرد حريصا على استمرار الإطار العقائدي من حيث هو كل) . وفي الأيديولوجيات الصريحة تحتل فكرة الترابط المنطقي ، والتماسك بين أركان العقيدة ، مكانا بارزا . لهذا مثلا تؤكد العقيدة المسيحية ارتباط اللاهوت بالسلوك ، أي ممارسة العقيدة سلوكا ؛ وكذلك نجد أن الماركسية تربط ربطا واضحا بين العقيدة ونوع معين من التطبيق الاشتراكي . وحتى يكتمل أي وصف للإطار العقائدي ينبغي ألا يغفل رصد مكانة العقيدة في حياة الجماعة ، وارتباطها بالأمور الحيوية التي تشغل البشر ، كالموت والحياة والعمل والجنس وغيرها ، وكذلك درجة تمسك الفرد بهذه العقيدة ومقاومته للتغيير .

وأنا استخدم كلمة « العقيدة » هنا بدلا من كلمة « الأيديولوجية » عن عمد ؛ وذلك لأن كلمة الأيديولوجية تعني عادة أكثر من مجرد إطار عقائدي ، بمعنى أنها دائما تتضمن إشارة أو إيحاء ببرنامج عمل ينبع من تصور معين لطبيعة المجتمع الإنساني . وهكذا ، مثلا ، نجد لينين يعرف « الأيديولوجية المستقلة » للحركة العمالية بأنها « مجموعة المواقف والعقائد التي تمكن العمال بصورة فعالة من إعادة تنظيم المجتمع لخدمة مصالحهم »[٤] .

والأيديولوجية بهذا المعنى (أي بوصفها إطارا عقائديا يتضمن برنامج عمل) هي الفكرة التي رفضها الليبراليون ؛ وهو المعنى الذي جعلهم يستخدمون الكلمة للازدراء والتحقير . ولكن يجب أن نعترف بأن هناك حاجة فعلية للأيديولوجية ، بمعنى المشاركة في أطر عقائدية تعطي حياتنا معنى وهدفا ، وتجعلنا نحس بالانتماء إلى ثقافة معينة»[٥] . ومن المنطقي أن أي عمل أو هدف أو تصور سياسي إنما ينبع من هذا الإطار العقائدي ، ويكتسب قوته وفاعليته من خلاله . وفي هذا الصدد تؤكد مدرسة فرانكفورت ، وتسوق على ذلك الحجج والدلائل ، أن أي التزام أيديولوجي يحمل في طياته ــ سرا أو جهارا ــ إيمانا بشرعية بعض المؤسسات والممارسات الاجتماعية ، وإيمانا بنظام علاقات القوى التي تضمن لهذه المؤسسات استمرارها . فنجد مثلا « هابرماسه » وغيره يؤكدون أن الأيديولوجية هي صورة للعالم تهدف إلى تثبيت السيطرة أو السلطة ، وإضفاء الشرعية عليها .

ومما سبق يمكننا أن نكون فكرة مبسطة بعض الشيء ، ولكن منطقية ومعقولة ، عن معنى كلمة الأيديولوجية ، بعيدا عن أي ازدراء أو تحقير . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ؛ فقد أدخل مجموعة من المفكرين ، يدين معظمهم بالماركسية ، عنصرا جديدا إلى هذا المفهوم ، وهو موقف الأفراد تجاه العقائد الأيديولوجية ، وإمكانية انتقاد هذا الموقف[٦] . فأحيانا يكون موقف الأفراد من العقائد موقفا مضلِّلاً ، ينطوي على « وعي زائف » . فالعقائد الأيديولوجية ــ كما يقول « جويس » ــ قد تكون غير مقنعة معرفيا (فالآلهة غير موجودة في الحقيقة ؛ وكذلك قد تعتقد فئة صغيرة ضلالا بأن مصالحها هي مصالح المجموعة كلها)[٧] . كذلك قد تعمل العقائد الأيديولوجية لتثبيت أوضاع غير مقبولة (كأن تسبغ الشرعية مثلا على قهر مجموعة قهرا ظالما لمجموعة أخرى) ، أو قد يعتنقها بعض الناس بدوافع سيئة أو غير معلنة ؛ أي أن العقائد الأيديولوجية يمكن أن تنشأ بطريقة خاطئة . فمثلا قد أعتنق آراء تنبع من الطبقة التي أنتمي إليها وتعبر عن مصالحها ، وعلى هذا تكون هذه الآراء خاطئة ؛ لأنها لم تأخذ في الحسبان مصالح الآخرين[٨] . وفي هذه الحالة تصبح المشكلة هي طبيعة هذه الآراء غير المرغوب فيها ، وعدم صلاحيتها إذا نوقشت من وجهة نظر أخرى ، بدلا من الظروف المسببة التي دفعتني إلى اعتناقها .

وفيما يلي سوف نركز على هذا التناول النقدي لعلاقة الفرد وإنتاجه الأدبي بعقيدته الأيديولوجية[٩] . ومن المفيد في هذا السياق أن نذكر أنفسنا في البداية ببعض الملامح الواضحة ، التي قد تبدو بديهية للبعض ، والتي تميز بعض المواقف الأيديولوجية المعلنة ، مثل الكاثوليكية أو الماركسية أو الليبرالية ــ الديمقراطية . إن هذه الأيديولوجيات تحاول جميعها ــ بدرجات متفاوتة من القهر ــ فرض نفسها على العالم ؛ فهي أيديولوجيات متصارعة . أما الكاثوليكية والماركسية ، فتتمتعان بقدر عجيب من اليقين في صحة رؤيتها للحقيقة ولمسار التاريخ نحو الثورة أو الخلاص ؛ أي أن كلتا العقيدتين تطرح تفسيرا للوجود يحكمه معنى وهدف محدد ، وتضع أمامنا هدفا محددا ، أي تصورا مثاليا لمجتمع أرضي أو سماوي . كذلك فكلتا العقيدتين تتضمن برنامج عمل ــ بالمعنى الذي شرحناه من قبل ــ وتتضمن تنظيما مرحليا ، تمثل إحدى مراحله الليبرالية الديمقراطية ، وتسوق تبريرا لهذا التنظيم المرحلي وعد الحرية التي سنتمتع بها في المجتمع الموعود الذي تسعى إليه . والمفارقة هنا تكمن في أن خطه الحصول على هذه الحرية الموعودة تتطلب درجة كبيرة من الطاعة العمياء للسلطة ، كما تتطلب القضاء التام على الإرادة الذاتية .

وهكذا ، يجب أن ينسجم سلوك الماركسي ويتسق مع قوانين التيار التقدمي الذي يجده في مجتمعه . أما الكاثوليكي فيجب عليه في البحث عن الخلاص أن يضع ثقته في تعاليم كنيسته ، وفي الحقيقة الإلهية كما تصورها . أما من يعتنق الليبرالية فالمفروض عليه أن يعتقد بأن المنافسة الحرة بين البشر في العقائد والمصالح سوف ينتج عنها في الأمد البعيد الصالح العام . وهكذا نجد أن الأيديولوجيين قد يخدمون مصالح مختلفة ومتعارضة داخل المجتمع ، ويحققون ذلك عادة من خلال المؤسسات التي تمثلهم وتحافظ على بقائهم ، مثل الكنيسة أو الحزب السياسي أو العملية الديمقراطية .. وهلم جرا .

ومن هذا المنظور يتضح لنا أن مؤسسة الأدب أيضا (التي تشمل إنتاج الأعمال الأدبية وطبعها وتوزيعها ، وكذلك مناقشة الأعمال الأدبية ، التي تشمل بدورها الكتابة والطبع والتوزيع) لا تتمتع باستقلال ذاتي كامل[١٠] ؛ وذلك لأننا قد نستخدم اللغة في إبداع الأدب ونقده ، لا للتعبير عن الأيديولوجية فحسب ، ولكن لخدمة أهداف هذه الأيديولوجية أيضا . وحقيقة الأمر هي أن جميع الأعمال الأدبية تخدم أهدافا أيديولوجية واضحة أو خفية ، بصورة أو بأخرى .

فالكوميديا الإلهية« لدانتى » مثلا ، أوالفردوس المفقود « لجون ميلتون » ، تخدم أهدافا دينية بصورة مباشرة ، على عكس رواية توم جونز «لفيلدنج» ، أو رواية دافيد كوبر فيلد «لديكنز» ، أو قصيدة الأرض الخراب التى ألفها «ت . س . إليوت» مثلا — فكل من هذه الأعمال يخدم أهدافا سياسية بصورة غير مباشرة[١١] . وحتى الأعمال الأدبية التى لا ترتبط بصورة واضحة بسلطة نظام عقائدى خارجى ، لا تخلو من دلالة عقائدية ، بمعنى أن هذه الأعمال تطرح تصورا لطبيعة الإنسان ؛ وهذا يدخل فى نطاق الأيديولوجية ؛ فالأيديولوجية تتضمن أيضا رؤية للطبيعة والقيم الإنسانية ؛ أى أن الأيديولوجية تقتحم أيضا مجال القيم الأخلاقية ، الذى يميل الكثيرون إلى النظر إليه بوصفه مستقلا وقائما بذاته . ومن ثم ترى أيديولوجية تقول بأن الله قد خلق الإنسان لخدمته ، فى حين تحدد أيديولوجية أخرى قيمته فى ضوء عمله فى المجتمع ؛ وتنظر إليه أيديولوجية ثالثة على أنه مخلوق جُبل على حب التنافس والاعتماد على النفس ، فى حين تؤكد أخرى أنه جُبل على حب المساواة والإخاء . . وهلم جرا[١٢] . وخلاصة القول أن الأيديولوجيات تختلف عن التيارات الفكرية العادية فى كونها عقائد يقينية لا تسمح بالتشكك . ويؤدى هذا فى بعض الأحيان إلى صدام مباشر بين العقائد التى يلتزم بها المفسر والعقائد التى يتضمنها النص الأدبى . وسنطرح الآن مثالا نوضح من خلاله كيف تتدخل بعض الأفكار الأساسية فى النقد الأيديولوجى فى تفسير النصوص ، مثل فكرة الإحالة إلى ظرف تاريخى معين ، وفكرة الأهداف السياسية ، وفكرة الحرية ، والطبيعة الإنسانية .

عندما نشر ألبير كامى روايته الطاعون فى يونيو عام ١٩٤٧ أثارت الرواية جدلاً نقديا كبيرا يمثل فى معظمه نقداً أيديولوجيا . والجدل النقدى الذى دار حول رواية الطاعون يبين لنا بوضوح كيف تنشأ الصدامات النقدية فى تفسير الأدب نتيجة الالتزام الأيديولوجى .

ورواية الطاعون تدور حول « د . ريو » ومحاولته التغلب على مرض الطاعون الذى ينتشر فى مدينة « وهران » بالجزائر . فالفئران تظهر فى المدينة فى البداية ، ولكن السلطات تتقاعس عن اتخاذ الإجراءات اللازمة ، فينتشر الطاعون ، وتنعزل المدينة نهائيا عن العالم . ويعانى سكان المدينة ، وعلى رأسهم « د . ريو » (الذى كان قد انفصل حديثا عن زوجته) من إحساسهم بالعزلة أكثر مما يعانون من الطاعون . ويحاول الكثير من السكان أن يتجاهلوا حقيقة الطاعون ، ولكن الأب « بانيلو » يلقى خطبة دينية حول الطاعون ، موضحا أنه عقاب عادل للمدينة (ويعطى بهذه الخطبة تفسيرا أيديولوجيا لاهوتيا لرواية « كامى » من داخلها) . ولكن الأب « بانيلو » يشهد موت طفل صغير متأثراً بالطاعون فتهتز ثقته بعض الشىء ، كما يتضح من خطبته التالية . وبعد ستة شهور تخفت حدة الطاعون (دون أن يتم القضاء عليه تماما) ، وتعود الحياة فى المدينة تدريجيا إلى مجراها الطبيعى . وتنتهى الرواية بأن نكتشف أن الدكتور « ريو » نفسه هو مؤلف الكتاب ، وبأنه قد كتبه بصفة وثيقة تشهد على ما تعرضت له مدينته من ظلم وعنف ، وبنبوءة أن الطاعون سيأتى مرة أخرى .

وبالطبع لا يوفى هذا التلخيص الفج الرواية حقها ، ولا يفصح عن التركيب الشديد الذى يميز أسلوب « كامى » فى السرد ، خصوصا تأرجحه بين الواقعية الوثائقية والرمزية . ولكن المهم أن النقاد قد فطنوا إلى الجانب الرمزى فى الرواية وفسروها بوصفها قصة رمزية تصف حالة فرنسا تحت الاحتلال الألمانى ، وترفع شعار المقاومة (تحت ستار « الإجراءات الصحية » التى ينادى بها « د . ريو ») . ويتفق هذا التفسير مع رأى « كامى » نفسه فى الرواية كما عبر عنه فى خطاب إلى الناقد الفرنسى « رولان بارت »[١٣] . فعزلة « وهران » عن العالم تمثل عزلة فرنسا من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ . وقد رصد النقاد سلسلة من التفصيلات الصغيرة المتعددة ، التى تؤكد مشابهة عالم الرواية لفرنسا إبان الحرب ، وتؤكد الإحالة إلى هذا الظرف التاريخى المعين . فمثلا وجد النقاد أن « كامى » قد احتفظ بدور السينما مفتوحة فى الرواية على الرغم من الطاعون ، كما احتفظ الألمان بدور السينما مفتوحة إبان الاحتلال . كذلك عزا النقاد غياب العرب الملحوظ فى الرواية إلى كونها تصويرا رمزيا لفرنسا وليست تصويرا واقعيا لمدينة جزائرية[١٤] . وهكذا حول النقاد « وهران » إلى « باريس » ، ونظروا إلى الرواية بوصفها قصة رمزية ، وأصبح من الممكن إذن أن يتناول النقد الموقف السياسى الذى تعبر عنه القصة الرمزية . ومن ثم فقد شن « رينيه ايتيامبل » مثلا هجوما على الرواية (فى مجلة العصر الحديث (Les Temps Modernes) التى كان سارتر يديرها) ؛ لأنها لم ترهص بأى إصلاحات فى الخدمات الطبية ، وأنها أخفقت — من ثم — فى الدعوة إلى الإصلاح السياسى فى فرنسا بعد نهاية الحرب . أما « فيليب تودى » فقد دافع عن الكتاب بحرارة بوصفه قصة رمزية ذات دلالة أيديولوجية . وهو يفسر مقاومة « د . ريو » وصديقه « تارو » للطاعون (الذى يشار إليه كثيرا بكلمة « المجرد ») بأنها مقاومة « كامى » نفسه للمنطق المجرد الذى يميز النظرة الماركسية — الهيجيلية للتاريخ ، وبأنها تمثل رفضا تاما للنظام الشمولى فى أى صوره . ويقول « تودى » :

« إذا ترجمنا الكتاب إلى دلالاته السياسية فسوف نجد فيه دعوة للتسامح والليبرالية ، وحجة قوية تؤيد نظرية « بوبر » فى التطبيق الاشتراكى التدريجى ، وتدحض فكرة « لينين » عن ضرورة استخدام الثورة والعنف فى سبيل تحقيق التغير الجذرى فى تنظيم المجتمع . إن رواية « الطاعون » تكشف عن اعتماد النظم الشمولية على سياسة القتل العشوائى الجماعى فى سبيل فرض السيطرة ، وتبين أن هذه النظم لا تنجح فى النهاية إلا فى مضاعفة كم البؤس البشرى . كذلك تؤكد الرواية أن هناك سبلا أخرى أكثر بساطة وتواضعا لإصلاح المجتمع »[١٥] .

ومن الواضح أن كلا من « إيتيامبل » و« تودى » حاول أن يستخدم الرواية للتعبير عن آراء سياسية معينة ، ومن ثم فقد استخدمها بوصفها وثيقة تخدم هدفا أيديولوجيا . وأهم من ذلك أن كلا منهما قد عدها مقولة سياسية واعية ، أى محاولة خطابية من نوع معين ، فرضها موقف تاريخى معين ، أى « دعوة » ، كما عدها سؤالاً حول إمكانية الفعل الحر ونوعه فى مثل هذا الموقف التاريخى . وهكذا نجد أنهما يمثلان وجهتى النظر الأساسيتين فى النقد الأيديولوجى .

ويبدو لى أن هناك طريقة أخرى لتفسير رواية « الطاعون » . وسأحاول أن أعرضها هنا لأن المعنى الذى يطرحه هذا التفسير للرواية يختلف اختلافا كبيرا ، بل يبدو كأنه يتعارض مع التفسير الذى يطرحه التناول السياسى . إن الرواية لا تحاول رصد علاقة البناء الاجتماعى

بالبناء السياسى ، بل تركز على الاهتمامات الأخلاقية للفرد . وهكذا يمكننا أن نقول بأنها رواية تتعرض لمشكلات أخلاقية ليست لها أصداء سياسية واضحة ، مثل مشكلة قدرة الإنسان ــ ممثلا فى « ريو » وغيره ــ على مقاومة الشر ، وقدر الحرية المتاح له ، وحدوده ، إذا هو اضطلع بهذه المهمة الأخلاقية . وهذه النظرة إلى الرواية تتفق ورأى « دافيد كوت » الذى يقول : « إن الرواية أو المسرحية بما هى بناء وجنس أدبى تميل إلى تأكيد قيمة الفرد ودحض قيمة المجتمع . لهذا السبب نجد أن أنجح الروايات الملتزمة يقوم أساسا على النقد الاجتماعى لنظام سائد ، بدلا من أن تصور نظاما مثاليا بديلا وتقول فيه قصائد المديح »[16] .

وقد يضيف مفسر آخر يعتنق نظرة « كوت » أنه لهذا السبب أيضا نجد « كامى » يدعو إلى الثورة الفردية ، بدلا من الثورة الجماعية التى تتطلب بطبيعتها طرح تصور لمجتمع بديل . وقد أثارت هذه النقطة الكثير من الجدل والنزاع بين « كامى » و « سارتر »[17] . وإذا أخذنا بنظرة « كوت » لوجدنا أن معظم التراث الروائى يقوم على تأكيد قيمة الفرد ، وعلى تأكيد أهمية تناولنا لهذا التراث من وجهة نظر الأخلاق . وقد حاول « كامى » نفسه أن يؤكد هذه النظرة فى كتاباته الفلسفية . ولا يخفى على القارىء بطبيعة الحال التشابه الواضح بين موقف « كامى » هذا والموقف السياسى الليبرالى (منذ « ستندال » حتى الآن) . ولكن ليس هنا مجال الخوض فى علاقة السياسة بالأخلاق ؛ فهذا موضوع شائك ، يثير جدلا كثيرا ، وسنعود إليه فيما بعد .

ومن الممكن بطبيعة الحال ـ باستخدام بعض قواعد التطابق والتماثل ـ أن نحكم بين التفسيرات السابقة المطروحة ونحدد أيها الأصلح ؛ أى أيها الذى يأخذ فى الحسبان معظم عناصر الرواية ، وطريقة السرد الرمزية ودلالاتها ، ويشرح هذه الدلالات ويربطها بصورة منطقية بعناصر الرواية الأخرى . ولكن ليس هذا هدفنا الآن . لقد كان الهدف من طرح التفسيرات المختلفة لرواية الطاعون هو توضيح فكرة بسيطة ، مؤداها أننا فى التفسيرات المختلفة التى طرحناها نلاحظ عنصرا مشتركاً ، ألا وهو ربط سياق الموقف (والقول) فى النص بموقف تاريخى معين . وحيث إن التفسير ـ كما ذكرنا من قبل ـ هو الوسيط بين النص الأدبى والعالم ، فعلى المفسّر إذن أن يحاول تقريب النص إلى القارىء عن طريق ربطه بالواقع أو محاكاة الواقع . إن كل التفسيرات التى سقناها لرواية الطاعون تعتمد فى النهاية على فكرة التزام الرواية بمحاكاة الواقع ، بحيث تتم مواجهة من خلال المحاكاة بين الواقع الذى تصوره الرواية ، والواقع الخارجى .

وقد أكد « سارتر » فى كتاباته عن الرواية والقصة فى ذلك الوقت الأهمية الشديدة لهذه المواجهة ودلالاتها العميقة . لقد قال « سارتر » إن الأعمال الأدبية تستخدم الأحداث من أجل التواصل بين أفراد المجتمع ، ولخلق مجتمع من القراء يحس الأفراد فيه بالحرية والتواصل . وعلى هذا ، فالكاتب حين يكتب إنما يعبر عن حريته عندما يخاطب حرية الآخرين . ويضيف « سارتر » : « إن الكاتب يختار أن يكشف العالم والبشر للبشر ، حتى يتمكنوا من تحمل مسئوليتهم كاملة أمام العالم والبشر . إننا نفترض أننا جميعاً على علم بالقانون ؛ فهناك نظام وتشريع ، والقانون مكتوب . وعلى هذا ، فرغم أننا أحرار ونستطيع انتهاك القانون إلا أننا نفعل ذلك على مسئوليتنا وبإدراك كامل للعواقب . وقياساً على هذا فإن وظيفة الكاتب أن يفعل كل ما فى وسعه حتى تتحقق المعرفة التامة بالعالم للجميع ، بحيث لا يستطيع أحد بعد ذلك أن ينكر مسئوليته أو يدعى البراءة من المعرفة »[18] .

وكلمات « سارتر » هذه التى تؤكد أهمية المسئولية تمثل نظرة بالغة التفاؤل لوظيفة الأدب الأخلاقية . ولكنها ـ على الرغم من ذلك ـ ترتكز على قاعدة معرفية ثابتة وهى المعرفة عن طريق البرهان ؛ وهى القاعدة نفسها التى تقوم عليها معظم أنواع « الواقعية » . ونستطيع أن نوضح المغزى الذى يرمى إليه « سارتر » بمثال من رواية « جورج أورويل » المسماة الطريق إلى مرفأ ويجان ، وتكفى جملة واحدة :

« مازال المنظر عالقاً فى ذهنى كأحد ذكرياتى عن مقاطعة لانشكير : نساء مكتنزات ، متشحات ، يرتدين مرايل متهدلة وأحذية خشبية سوداء ، راكعات فى الأوحال ، فى الرياح العاتية يبحثن بلهفة شديدة عن بقايا فحم »[19] .

وإذا أخذنا وصف « أورويل » هذا مأخذ الحقيقة ، وتحققنا من ذلك برصد العناصر التى ترقى فيه إلى مستوى الأدلة ، الموضوعية ، نستطيع إذن ـ كما يقول « سارتر » ـ أن نسأل ، بوصفنا قراء « أحراراً » ، ما إذا كان من العدل أن يتعرض إنسان لمثل هذه المعاناة . وقد نشعر أيضاً « بالمسئولية » إذا تصورنا أن الموقف الذى يصفه « أورويل » مازال قائماً ـ أى أننا عندما نقرأ هذا الوصف نتغاضى عن التفصيلات التصويرية التى تختص بمزاج الكاتب (كأن يصور كل النساء مكتنزات .. متشحات ومتلهفات) وننفذ إلى الواقعة الاجتماعية الأساسية . وحيث إن مثل هذه الحقائق الاجتماعية لا تكون عادة فى متناول الجميع بوصفها تجربة مباشرة ، أو حاضرة للعين فى وضوح ، لذلك فإن إدراكنا لها بوصفها حقائق إنما يعتمد على معرفتنا ببعض النصوص التاريخية ، وهذه النصوص بدورها تؤكد لنا ارتباط النص الأدبى بالواقع . كذلك فإن فكرتنا عن النص التاريخى تتحدد فى ضوء ما نقبله كدليل واقعى[20] . فنحن نستخدم فكرتنا عن التاريخ لنخطط حدود سياق النص . واستخدامنا للتاريخ ينبغى أن يكون استخداماً واعياً نقدياً حيث إن التاريخ نفسه هو مُركب سردى ، وعلينا أن نقرر ما نقبله منه وما نضعه موضع التشكك . وعلى هذا فنحن فى قراءتنا لنص نتحرك خلال شبكة من النصوص ، ترتبط كلها فى علاقات متفاوتة نوعاً ودرجة بفكرتنا عن ما يمثل تعبيراً وافياً عن الواقع .

وسنبين فيما يلى أن موقفنا من هذا النوع من الواقعية ، أى فكرتنا عن صدق النص من الناحية التاريخية ، هو الذى يحكم تفسيرنا العقائدى للنص .

ولكن ثقة « سارتر » فى قدرة النص على المحاكاة الواقعية يجعل العلاقة بين الأدب والأيديولوجية علاقة تعتمد على نموذج بسيط . فالنص فى رأيه يتم الحكم عليه بالطريقة نفسها التى نقوّم بها الوقائع التاريخية التى يطرحها ؛ أى من وجهة نظر أيديولوجية أو أخلاقية . ويصبح السؤال الأساسى فى هذه الحالة هو : هل يدعم النص أم يعارض العقائد التى يعتنقها المفسر ؟ وهو سؤال منطقى وطبيعى ، لدرجة أن معظم الأكاديميين ينسونه أو يتناسونه حتى يذكرهم به الرقيب . فمن المنطقى والطبيعى أن العقائد التى يعبر عنها نص ما ،

إما أن تتفق مع عقائدي أو تختلف عنها[٢١] . وسوف أطلق على هذه المقولة المنطقية البسيطة اسم « نموذج المعارضة » . ومن الواضح أن هذا النموذج يسير في خط مواز للنموذج الماركسي الذي يعتمد على الصراع أو الجدل بين محاولة الطبقة المسيطرة إضفاء صبغة الشرعية على أيديولوجيتها ومعارضة هذه المحاولة . ولكني أضيف فقط إلى النموذج الماركسي أن الأيديولوجية ليست بالضرورة أيديولوجية طبقة مسيطرة ؛ فقد يحاول المرء أن يعارض العقائد الدينية أو السياسية لمجموعة فرعية أو ثقافة فرعية .

وفي الدوائر الأكاديمية ـ كما أشار البعض حديثاً ـ كان الصراع بين عقائد المفسر والعقائد التي ينطوي عليها النص يتم حسمه بطريقة غير مرضية ؛ فقد كانت وسيلة إنهاء الصراع هي الالتفاف بالرأي الليبرالي في حرية العقيدة ، والانحراف بالمغزى السياسي للنص إلى أرض محايدة ـ هي أرض النقد الأخلاقي . ومعنى هذا أن التنافر العقائدي بين النص والقارىء يمكن حسمه من وجهة النظر الأكاديمية بالطريقة التالية التي نبسطها هنا هكذا : من الطبيعي أن تعبر الأعمال الأدبية عن عقائد الكاتب (بل تؤكدها ، كما نلمس في كتابات « وردزورث » ، أو« جين أوستن » ، أو «تولوستوي» ؛ فأدبهم يعج بالتعميمات)[٢٢] . وفي الحالات التي يعبر فيها كاتب عن عقائد لا نعتنقها ، يجب علينا ـ على الأقل ـ أن نحاول استكشاف هذه العقائد ، وأن نضعها في إطار تسامح عقائدي عام . وقد ساعد كل من « ت . س . إليوت » و« أ . أ . ريتشاردز » على نشر هذا الموقف النقدي من خلال كتاباتهم ؛ فقد رأى « ريتشاردز » أن القارىء يمكن أن يعطل ملكة الاقتناع الفكري ـ على طريقة « كوليردج » ـ ليحقق التكامل الوجداني في استقباله للعمل . يقول « ريتشاردز » مثلاً في معرض الحديث عن الشاعر الإنجليزي « جون دن » : « بالرغم من أن « دن » يحاول (في السوناتا المسماة « في الأطراف الخيالية للأرض المستديرة ») أن يطرح بعض الأفكار طرحا عقائديا ، إلا أنه ليس هناك ما يمنع القارىء الجيد من أن يعطل ملكة الاقتناع الفكري ليتجاوب مع القصيدة تجاوبا عاطفيا كاملاً »[٢٣] . ويطرح « إليوت » الفكرة نفسها حين يؤكد أن بعض الشعر الذي لا ينبع من « فلسفة عميقة » (كقول شكسبير مثلا : « تلهو الآلهة بنا كما يلهو الصبية بالذباب ؛ فهم يقتلوننا من باب اللهو ») يستطيع برغم ذلك أن يعبر عن « نزعة إنسانية خالدة»[٢٤] . ويعتقد « إليوت » أيضاً أن الإنسان يمكنه أن يعطل « ملكة التصديق واللاتصديق » ، ويضيف : « وفي هذا يتضح تفوق أي نظرية منطقية متسقة من العقائد والقيم الأخلاقية ، كالكاثوليكية مثلا .. فهي توجد سواء آمن بها المرء أم لا ؛ ويستطيع المرء أن يحاول فهمها ، وأن يختلف معها حتى وإن لم يؤمن بها »[٢٥] .

وفي محاولة تفادي الصدام بين عقائد المفسر والعقائد التي يطرحها النص يضيف الأكاديميون : على أية حال ، نحن نفضل في تفسير الأعمال الأدبية أساليب التناول التي تركز على القيم الأخلاقية والجوانب السيكولوجية (كتصوير العواطف الإنسانية الخالدة ، واستخدام التورية الساخرة .. الخ) ، حيث إن هذه القيم والجوانب ترتفع فوق العقائد ، والأيديولوجيات . وهذا الرأي له فائدته الواضحة بطبيعة الحال في الدوائر الأكاديمية التي تحوي طلابا من خلفيات مختلفة ؛ فهو يجعل من السهل أن نطلب منهم التعاون في إنجاز مشروع جماعي يتميز بالحياد السياسي والتسامي الأخلاقي .

وهذا النموذج الليبرالي كما شرحناه ، والفرضيات التي يقوم عليها ، واللغة التي يستخدمها في تفسير النصوص ، يتعرض لهجوم عنيف الآن»[٢٦] ؛ إذ يؤكد كثير من المنظرين الذين ينتقدون هذا النموذج الليبرالي أن المناورات التي يقوم بها أتباع هذا النموذج تعكس « أيديولوجية مسيطرة » خبيثة ، تهدف إلى تمييع العلاقات التي تربط الأدب بالعقيدة ، والتاريخ ، والمجتمع ، والمفسر . ويقول هؤلاء .. بدلا من أن نحاول إخفاء الأيديولوجية التي ينطوي عليها النص ، يجب أن نجعل هدفنا الكشف عنها ؛ ونجاح هذا المشروع يعتمد جزئيا على قلقلة هذه الأسس النقدية « الليبرالية » ، «التجريبية» ، « المعقولة » . وقد حقق مشروع قلقلة هذه الأسس النقدية الليبرالية قدرا من النجاح بفضل عداوة المدرسة « التفكيكية » للنقد التقليدي « بدلالاته » المثالية المتميزة ، وأيضا بفضل الإحياء حديثا لتيار النقد النظري الماركسي . وفي الأجزاء القادمة سأحاول أن أفحص بشيء من الدقة بعض هذه المحاولات النقدية لتقويض الدعائم النظرية للنقد التقليدي ، حيث إن هذه المحاولات لم تقصر هجومها على النظرة الليبرالية للأدب ، بل تخطت ذلك إلى الهجوم على « سارتر » ومعاييره الواقعية النقدية ، التي قامت هذه المحاولات التقويضية على دعائمها .

٢ - الأيديولوجية الخفية : Hidden Ideology

قبل أن نشرع في بحث المحاولات النقدية التي قامت لتقويض دعائم النقد التقليدي وتمحيصها يجدرينا أن نتأمل بعض الأفكار التي أثارها الناقد الفرنسي « رولان بارت » في كتاباته . يقول « بارت » في كتابه S/Z إن النص يستخدم أنظمة شفرية ، تحمل في طياتها اتفاقا ضمنيا بين النص والقارىء حول الفرضيات الأيديولوجية . وهذه الأنظمة الشفرية ، برغم أنها قد تبدو للقارىء « طبيعية » ، تنتمي كلية في حقيقة الأمر ، وبطريقة خبيثة ، إلى عالم الكتابة والكتب ، وتمثل جزءا من الأيديولوجية البرجوازية السائدة[٢٧] . ونستطيع أن نثير اعتراضا بسيطا هنا على وجهة نظر « بارت » هذه ؛ فنحن نتفق معه في أن النص يستخدم أنظمة شفرية تعكس أيديولوجية معينة ضمنا ، ولكننا قد نختلف معه في أن القارىء ينخدع بها دائما ، ويتقبلها ضمنا دون مناقشة . فالقارىء يمكنه في يسر أن يتخذ موقفا متعاليا منها ، ويطبق عليها معيار صدق المحاكاة للواقع ، كما يفعل « بارت » نفسه . ومعنى هذا أن التقاليد والأساليب المفتعلة ، سواء في مجال الأدب أو الإعلانات ، لا تخدع المتلقي بالضرورة . ولكن مهما اختلفنا مع « بارت » حول قدرة المتلقي على مقاومة هذا الغزو الفكري المقنع عن طريق تفسير الأنظمة الشفرية المستخدمة تفسيرا نقديا واعيا ، أو بطرق أخرى ـ مهما اختلفنا مع « بارت » في هذا الصدد ، فيجب أن نقر بصحة رأيه عندما يقول إن اللغة اليومية المستخدمة في حقبة تاريخية معينة ، وكذلك أساليب الإعلان والتصوير .. وغيرها ، تحمل فرضيات أيديولوجية وتنقلها ، بخاصة حين تبدو « شفافة » وبريئة من أي رسالة أيديولوجية . ولهذا ، فإن إحدى الوظائف المهمة للتفسير النقدي للنصوص هو تنبيهنا إلى طبيعتها الأيديولوجية .

وعلى سبيل المثال ، كانت نظرتنا إلى الفروق بين الرجل والمرأة إلى عهد قريب شيئا مسلما به وطبيعيا . وكان التمييز بين الجنسين مبنيا فى الأنظمة الشفرية اللغوية التى نستخدمها فى الحديث عن الرجل والمرأة ، والتى لم يكن يختلف عليها الرجل أو المرأة . وظلت هذه الفروق مسلما بها لغويا وفكريا فى غياب أى منظور خارجى يطرح تحديا لها[٢٨] . ولكن أسلوب الحديث عن الرجل والمرأة فقد « شفافيته » ـ أو براءته الفكرية ـ عندما أدركنا أن هذا الأسلوب يدعم نوعا من التمييز لم يعد مقبولا ويسانده . وعلى هذا اضطرت اللغة إلى أن تقدم بعض التنازلات ، وذلك بإضافة بعض الكلمات أو الرموز التى تتفق ووضع المرأة الحالى ، (مثل كلمة أستاذة) . وتعلق « كاترين بيلسى » على هذا فتقول : « إننا ندرك فى مثل هذه الحالات صلة اللغة الوثيقة بالأيديولوجية ؛ لأن وضع المرأة فى البناء الاجتماعى والأيديولوجية ؛ يمر الآن بمرحلة انتقالية »[٢٩] .

إن وعينا بالأيديولوجية المبنية فى اللغة يطفو إلى السطح ، ويزداد حدة وتركيزا ، ويكتسب حجمه الحقيقى بوضوح فى فترات التغير التاريخى ، التى تستحضر هذا الوعى من خلفية التفكير إلى مركز الصدارة . وهكذا كان الحال دائما . انظر مثلا إلى حساسية « جوليان سوريل » الشديدة إزاء لغة الليبراليين والمحافظين فى رواية الأحمر والأسود ، أو إلى حساسية « فريدريك مورو » الشديدة للتغير الذى طرأ على فن البلاغة فى عام ١٨٤٨ فى رواية « فلوبير » المسماة التعليم العاطفى . وعلى الرغم من ذلك ، ربما لم يكن الأدب هو أفضل الميادين للتدليل على ارتباط اللغة بالأيديولوجية ، حيث إن علاقة الأسلوب بالفكر كانت دائما موضع جدل ونقاش . وعلى العكس من ذلك نجد أن بعض وسائل الاتصال ـ مثل الإعلانات والتليفزيون ـ تتعمد إخفاء هذه العلاقة لدوافع شتى (فالإعلان مثلا يعمل من خلال الإيحاء اللامباشر) . وكما يقول « بارت » : إن الإعلان الذى يقول : « بوصفى سكرتيرة ، ينبغى أن أبدو فى أفضل صورة » ـ هذا الإعلان يعكس سلسلة كاملة من الفرضيات التى تتعلق بفكرة تبعية المرأة ، أو « نظام كامل من العادات الفكرية التى تقوم على قبول امتيازات الرجل » . إن هذا الإعلان يصور عمل السكرتيرة تصويرا يعتمد على فكرة إنكار الذات ؛ فالدور الذى يحدده للسكرتيرة هو دور عارضة الأزياء »[٣٠] .

وقد علقت « كاترين بيلسى » تعليقا مشابها على إعلانات العطور[٣١] . ففى هذه الإعلانات يحاول صاحب الإعلان أن يخلق فروقا مفتعلة بين مجموعة من العطور التى يصعب التمييز بينها . وهو يحقق ذلك عن طريق ربط أنواع العطور المختلفة فى الإعلان بمعانى اجتماعية مختلفة ، بحيث يصبح كل نوع من العطور رمزا لمجموعة معينة من القيم الحضارية والأيديولوجية[٣٢] . ويتضح هذا فى توجيه كل إعلان إلى نوع معين من النساء ؛ فهناك عطور تناسب المرأة الحالمة التى تشبه بطلات الأفلام الرومانسية ؛ وهناك عطور تناسب المرأة المتحررة .. وهكذا ، بحيث يصبح العطر فى الإعلان رمزا لشخصية المرأة التى تستخدمه . وإذا تناولنا الإعلانات بهذه الطريقة الواعية نستطيع إذن أن نستخدمها « بوصفها مصدر معلومات عن أيديولوجية مجتمعنا ، وعن نظام الإشارات والعلامات الاجتماعية المستخدمة ، والنظم الشفرية الثقافية والفوتوغرافية السائدة »[٣٣] .

معنى هذا أن الإعلانات تكشف لنا فى الحقيقة عن الأفكار والمعايير الأساسية التى يمكن أن نفسرها فى ضوئها . ويمكننا بطبيعة الحال أن ننتقد هذه الإعلانات عن طريق تطبيق نموذج المعارضة الذى فسرناه سابقا ، ولكن هل تطبيق مثل هذا النموذج سيكشف بالضرورة فساد هذه الأفكار والمعايير ؟ هذا أمر آخر . إن النقد الأيديولوجى لا يقف عند حد كشف اللثام عن الرسالة الأيديولوجية التى يتضمنها النص ، بل يتخطى ذلك إلى تقديم حقائق ووجهة نظر معارضة لوجهة النظر التى يتضمنها الإعلان أو الصورة ، كأن يقدم حقائق تعارض تخصيص أدوار الرجل والمرأة كما تطرحها الإعلانات الموجهة إلى النساء مثلا . إن الاعتراض الأساسى هنا هو اعتراض على فكرة الكليشيه ، أو القالب المسلم به . ويتضح هذا فى الهجوم المقنع ، المحق ، الذى شنه « بارت » على معرض التصوير الفوتوغرافى الذى أقيم تحت شعار « الأسرة الإنسانية » . يقول « بارت » : « إن هدف المعرض كان التدليل على اشتراك الإنسانية جمعاء فى جميع البلاد والعصور فى حركات واحدة ؛ أى أن تجارب الميلاد والموت والعمل والمعرفة واللعب تعبر عن نفسها بالأساليب نفسها فى جميع البلاد ؛ ومن ثم فهناك أسرة إنسانية واحدة »[٣٤] . وكلمة الأسرة بهذا الشكل تكتسب « قيمة معنوية وعاطفية » ، بحيث تتحول إلى « أسطورة غامضة » تدعم فكرة « المجتمع الإنسانى المترابط » ، الذى يصبح فيه البحث عن الغذاء جزءا لا يتجزأ من إنسانيتنا ، ومهربا من مسئوليتها فى الوقت نفسه[٣٥] . ولكن هذه النزعة الإنسانية التى تسعى إلى تأكيد أن الإنسان يولد ويعمل ويضحك بالطريقة نفسها فى كل مكان ، والتى تؤمن بوجود ما تسميه « بجوهر الإنسان » ـ هذه النزعة ، كما يقول « بارت » ، تكشف عن سذاجتها الفكرية ، وعاطفيتها الرخيصة السهلة ، عندما نواجهها بكل الحقائق والدلائل الأخرى المعروفة ، التى تثبت ما هنالك من « فروق واختلافات بين البشر ـ تلك الفروق والاختلافات التى نطلق عليها عادة اسما بسيطا هو « الأوضاع الظالمة »[٣٦] . والمعرض الذى يعلق عليه « بارت » يقوم على موضوع واحد ، ويعرض لهذا السبب صورة واحدة متكررة للإنسانية . ولكن « بارت » كان يفضل معرضا من نوع آخر ، يظهر الفروق الواضحة بين الأطفال « فى الميلاد (من حيث ثراء الأسرة أو فقرها) ، وفى كمّ المعاناة التى يسببونها لأمهاتهم ، وفى نسبة الوفيات ، وفى توقعاتهم للمستقبل . إن هذه الفروق هى ما يجب أن تحدثنا عنه معارضنا ، لا أن تقدم لنا قصيدة شعرية حالمة وخيالية عن الميلاد الخالد للإنسانية »[٣٧] . والمعرض كما يصفه « بارت » يصبح عرضة للنقد من وجهة نظر « تودى » أيضا ؛ لأنه يدخل فى زمرة النظم الإشارية التى يهاجمها فى كتابه أساطير ، حين يقول :

« إن النظم الإشارية فى المجتمع المعاصر تخلق سياقا يتم فيه تبسيط قضايا الحياة المعقدة تبسيطا مخلا مزيفا »[٣٨] . فهى تخلق رأيا عاما خاطئا ، مثلها فى ذلك مثل الفن الأخلاقى العاطفى الساذج ، الذى يتجاهل حقائق الأشياء ـ كما وصفه أ . أ . ريتشاردز فى الماضى[٣٩] .

وأهمية نقد « بارت » لهذا المعرض لا تكمن فى تحليله العادى المتوقع لموضوع المعرض ودلالاته ، ولكن فى معارضته الأيديولوجية للموضوع والأفكار التى يتضمنها . فهو يرفض القيم الأخلاقية والعاطفية الإيجابية التى تطرحها فلسفة المعرض الإنسانية ، مفضلا عليها الاهتمام بالتركيز على الظلم . وهو يقيم حجته فى الرفض على أساس

أن مثل هذا العرض يؤدى وظيفة التسرية عن النفس ، بحيث يجعلنا ننسى حقيقة الظلم الاجتماعى ، أو يعوق إدراكنا لها . وهكذا نرى أن معارضة « بارت » النقدية للمعرض تركز فى نهاية الأمر على المعرض بوصفه مؤسسة لها قوة تأثير فكرية ، وتحاول أن تقوّم فرص نجاحه أو إخفاقه فى تحقيق أهدافه الفكرية .

وربما كان التلفزيون هو أكثر جهاز يتمتع بقوة التأثير الفكرية ؛ ففى حالة التلفزيون تصبح دلالات اختيار الموضوعات التى يفرضها التلفزيون على انتباهنا ، والمعالجة السردية لها ، أمرا بالغ الخطورة . إننا قد نعتمد على التلفزيون بوصفه جهازاً موثوقاً به ، يتمتع بالموضوعية ، أى يحاكى الواقع دون تدخل أيديولوجى ، ونستقى معظم معارفنا ومعلوماتنا عن العالم منه . وفى البلاد التى يخضع فيها التلفزيون للسلطة الحاكمة تقل فرصة الحصول على المعلومات من مصادر أخرى غير مراقبة . أضف إلى ذلك أننا عادة ما نتجاهل حقيقة الجهاز بوصفه وسيطا ينقل لنا الحقيقة ، ونعده حائطا شفافا نرى من خلاله الحقيقة . ولذلك فإننا نتقبل برامجه الإخبارية والوثائقية والرياضية كما لو كانت حقائق واقعية موضوعية ، وننسى أن كل هذه البرامج لها شكل فنى ، وأنها ــ من ثم ــ تستخدم تقاليد فنية مصطنعة[40] . وقد ينجح التعود على تقاليد فنية معينة وسائدة فى عصر ما فى إخفائها تماما ، بحيث لا ننتبه لوجودها إلا من منظور تاريخى ــ أى بعد انتهاء العادة . إننا ندرك ــ الآن ــ عندما نشاهد الأفلام الإخبارية أو الجريدة السينمائية الناطقة ، التى كانت تعرض فى الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن أن المعلقين كانوا يستخدمون أسلوبا بلاغيا معينا فى التعليق . ولكن يرى البعض أن الهدف الأيديولوجى للمفسر هو الكشف عن الأساليب والتقاليد اللغوية والفنية المصطنعة فى الحاضر ، وليس فى الماضى ؛ وذلك بهدف الإسهام فى العمل السياسى العاجل ، والمعارضة المباشرة .

وذلك ما فعله كل من « فيسك » و« هارتلى » فى معالجتهما النقدية للبرنامج الإخبارى الذى تذيعه محطة التلفزيون البريطانية التجارية ا . ت . ن . (شبكة التلفزيون المستقلة Independent Television Network) بعنوان « الأخبار فى العاشرة » . وقد توصل كل من « فيسك » و« هارتلى » إلى أن هذا البرنامج يمثل نظرية « بارت » عن دور اللغة فى خلق الأسطورة[41] . ففى إحدى الحلقات التى دارت حول إيرلنده الشمالية ، وأذيعت فى ٧ يناير عام ١٩٧٦ ، وجد الناقد أن البرنامج قد حول أحد الجنود إلى رمز لكل القيم الحضارية التى يمثلها الجندى فى هذا الفيلم الإخبارى . و« المعنى الحضارى » الذى يجسده الجندى فى هذا الفيلم هو ما يسميه « بارت » بالأسطورة ، كأن يقول المعلق على الفيلم الإخبارى مثلا : « الجنود هم رجال عاديون يقومون بأعمال متخصصة ، تحتاج إلى مهارة فنية عالية . . وها هو ذا واحد من أبنائنا المدربين ، المتخصصين ، الجندى جون سميث » . وهكذا يخلق البرنامج « أسطورة الجيش البريطانى » ويدعمها بلقطات ومشاهد متتالية ، وبأسلوب السرد والتعليق . ونندمج نحن المتفرجين مع الجندى (ونشترك معه فى دوره فى الدفاع عنا) ، ونقبل أسطورة أن الجنود هم « فئة خاصة مدربة تدريبا عاليا » ، فى لغة حملات التجنيد التى تروج دائما لهذه الأسطورة وتدعمها بعرض صور الجنود فى تدريباتهم الشبه طقسية المعتادة ، كالانزلاق فى وضع القرفصاء وفى نظام محكم من مكان إلى مكان . وعادة ما تصاحب هذه الأسطورة عن الجندى أسطورة أخرى عن مهارة الجيش التكنولوجية وخبرته ، مدعمة بصور المعدات الحربية .

ونلاحظ فى مثل هذا النوع من التفسير أن المفسر يلجأ إلى استخدام كلمات غير مألوفة عند الحديث عن الجيش ، مثل « طقسى » و« أسطورة » ، وذلك ليزيل الألفة عن الموضوع المطروح ــ الذى هو أسلوب وصف أو سرد للوقائع ــ وليطرح عنه قناع الحياد ، وذلك حتى يخضع الموضوع للنقد الأيديولوجى . ويرى الناقد أن الفيلم الوثائقى فى الحالة المطروحة قد تحول إلى أسطورة خيالية لا ينقصها عنصر الطقوس . ولكن يتبقى من الفيلم الأساسى الجزء الذى يقوم على الواقع ؛ فهناك جنود يقومون بالدفاع ، حتى ولو كان الدفاع دفاعا عن أنفسهم ؛ وهؤلاء الجنود على قدر عال من التدريب ، وهم يتحركون فى الواقع بطريقة معينة مرسومة (وإلا أخفقوا فى التصرف عند الخطر) . وهم أيضا على قدر من الخبرة والمهارة الفنية اللازمة لاستخدام العتاد الحربى الذى يعرضه الفيلم . أما وجهة النظر التى يتضمنها الفيلم ، والتى تتحكم فى اختيار العناصر وترتيبها ، فلا يمكن الاعتراض عليها أو مهاجمتها إلا بقدر ارتباطها بمجموعة أعلى من التقاليد التى تحاول خلق الأساطير والترويج لها ، كأن نربط وجهة نظر الفيلم مثلا بأنشطة الهيئات المتسلطة ، التى تنتج إعلانات التطوع فى الجيش ، أو التى تحاول أن تقنع الجمهور بأن الجيش على أعلى مستويات الاحتراف ، وأنه مجهز بأحدث المعدات . وأنا هنا لا أقصد أن أطعن فى صحة تفسير « هارتلى » و« فيسك » ، ولكن أريد فقط أن أوضح منطق التفسير . إنهما يحلّلان الفيلم الوثائقى تحليلا أدبيا ، أى كما لو كان نصا أدبيا . ويتضح لنا هذا فى تناولهما للتعليق الذى يصاحب الفيلم ، وفى نظرتهما إلى المعلق على أنه شخص متحيز إلى حد بعيد ، لا يمكن الثقة به .

ومثالا على ذلك يقول الناقدان إن الجزء الخاص بالقوات الجوية الخاصة فى إيرلنده الشمالية يبدأ بالتعليق التالى : « إن مستر ويلسون يقوم بمخاطرة محسوبة العواقب بدقة » ؛ أى أن المعلق يستخدم اسم ويلسون كناية عن أفراد القوات الجوية . « وهكذا يجعل أفراد الأقلية المتميزة يمثلون (عن طريق الكناية) الأغلبية من البشر العاديين » . وينتج عن هذا أن ينظر المتفرج « إلى ما يحدث فى إيرلنده على أنه نسخة مكبرة لتجربة شخصية عادية ــ أى لعبة تعتمد على المهارة الفردية » . واللعبة يقوم بها أفراد القوات الجوية الخاصة ، الذين يتميزون بالقوة والصلابة ، والذين اكتسبوا « شهرة واسعة خلف خطوط العدو » لصلابتهم وسعة حيلتهم ؛ وهى شهرة تذكرنا بأبطال أفلام الحرب السينمائية . ويستخدم الناقدان المقارنة بالفيلم السينمائى وباللعبة هنا لوضع الفيلم الإخبارى مرة بعد أخرى فى إطار مجموعة أعلى من التقاليد المصطنعة ، التى تخلق الأساطير ؛ وذلك لشرح الطابع الحضارى الواضح للنظم الشفرية المستخدمة فى نقل الأخبار ، التى تخضع الواقع لأنماط الأدب الخيالى . ولكن قد يكون العكس صحيحا ؛ فمن وجهة نظر معارضة يمكننا أن نقول إن أفلام الحرب السينمائية من نوع معين ، وأنها ، على الرغم من مبالغتها فى تصوير البطولات ، يتم صنعها ؛ لأن بعض فئات الجيش تقوم حقا ببطولات . وهذه الفئات إذ تفعل ذلك تحقق على مستوى الواقع أنماط

السلوك الأسطورية التى تشكل جزءا من تدريبها . وما قلناه سابقا عن الأفلام الإخبارية ينطبق أيضا على الأفلام السينمائية التى تتعرض لوقائع حقيقية ؛ بمعنى أن نقد « الأسطورة » المصنوعة فى هذه الأفلام لا يمكنه أن ينفى أن ما نشاهده له أساس من الواقع . ولكن النقد يكشف لنا أن الفيلم يستخدم أسلوبا يجعل المشاهد يضع هذا الواقع فى سياق خيالى تقليدى مطمئن . ولا نستطيع أن نجزم الآن بفاعلية هذا النوع من النقد ، أو ما إذا كان يميل إلى التضليل أحيانا ؛ فهذا أمر لا يمكن التحقق منه إلا عن طريق التجربة والملاحظة .

ويوضح لنا « فيسك » و« هارتلى » العبرة الأيديولوجية التى يهدف إليها تناولهما النقدى لهذا الفيلم الإخبارى ، عندما يؤكدان أن الجيش البريطانى له « وظيفة حضارية » أبعد ما تكون عن كسب الحروب وقتل البشر . وهذه الوظيفة هىّ « الانسحاب من هيمنة بريطانيا المتقلصة ، وأن يتقبل الجنود الهزيمة بكل ما عرف عنهم من شجاعة وحسن تدريب » ! وفى هذا « تناقض » ؛ والتناقض يمثل جزءا من الإجابة عن السؤال الذى طرحاه ، وهو : « كيف يصور التلفزيون التناقضات التى نجدها نحن فى المجتمع بصفة عامة » ؟ ولكن هذا التناقض الذى لاحظناه يقوم على تأكيد المفسر الصريح لحقائق مستقلة تماما عن الوقائع التى يتعرض لها الفيلم الإخبارى فى الواقع ، مثل تأكيد أن هيمنة بريطانيا على إيرلنده الشمالية قد بدأت فى التقلص ، وأن بريطانيا ستخفق فى محاولة الإبقاء عليها ، وأن هذه المحاولة تعكس التناقض السائد فى المجتمع . وعلى هذا فأى محاولة لتصوير القوات الجوية الخاصة تصويرا إيجابيا تصطدم فى هذا النوع من النقد بوقائع معارضة يطرحها المفسر دون أن يثبتها بأى أدلة موضوعية .

إن هدفى من الملاحظات السابقة ليس بطبيعة الحال الدفاع عن ما تقوم به الحكومة البريطانية فى إيرلنده الشمالية . إننى أحاول أن أبين أن كشف الأيديولوجية الخفية فى برنامج تلفزيونى يعتمد على عدد من الآراء المعارضة الضمنية ، التى لا يعلنها الناقد أو يدافع عنها صراحة . ولكن حتى إذا نحينا جانبا الآراء السياسية المعارضة التى يتضمنها النقد ، فإن تناول أى فيلم وثائقى بالتحليل الأدبى — أى معاملته كما لو كان نصا خياليا — يكشف لنا أن البرامج التلفزيونية بجماهيرها العريضة تعكس الفرضيات العامة التى نعتنقها — أو التى يشجعنا المجتمع على اعتناقها — إزاء الأدوار التى يقدمها لنا المجتمع ، أو تفرضها السلطات علينا . وقد أضفت هذه التحفظات عن « المجتمع » والسلطات فى الجمل الاعتراضية السابقة لأن « فيسك » و« هارتلى » — برغم اعترافهما بالدور الذى يلعبه الجمهور فى تحديد البرامج التلفزيونية عن طريق ردود الأفعال أو « التغذية العكسية » — يؤكدان أن النظام « يعمل لصالح الفئة المهيمنة فى المجتمع » . ولذلك فإن الرسالة الإعلامية التلفزيونية تمثل وجهة نظرهم الاجتماعية الخاصة فى فهم الأمور وتفسيرها . ويمكن فى هذه الحالة أن نصف قارىء نشرة الأخبار أو المعلق على الأفلام الإخبارية بأنه شاعرهم الأول ، والمتحدث باسمهم » .

ولكن التهمة الأساسية المهمة التى يوجهها هذا النقد للنشرات والأفلام الإخبارية (فضلا عن أنها تمثل مصالح طبقة مسيطرة) هى تهمة التبسيط المخل ، والإغفال المتعمد لوجهات النظر المعارضة . ومن ثم يوجه « فيسك » و« هارتلى » النقد مثلا إلى أحد قراء نشرة الأخبار لأنه أوحى بأن النشاط الإرهابى فى شمال إيرلنده ليس إلا « نشاطا إجراميا » . وهكذا أغفل « أن يذكر فى نشرته كل وجهات النظر الأخرى فيما يحدث فى أيرلنده الشمالية » . ومن الواضح أن تضمين نشرة الأخبار كل هذا الكم من وجهات النظر مطلب عسير التحقيق . إن القصة التى يسردها المذيع يسهل فهمها ؛ « أما قبولها على أنها طريقة مناسبة فى فهم الأمور السياسية المعقدة فى أيرلنده الشمالية أو رفضها فهذا أمر آخر ، سيتم حسمه من خلال عملية حضارية واسعة ومتعددة الجوانب ، تمثل نوعا من المساومة الجماعية التى ينتج عنها تحديد التعريفات المسيطرة للموقف الأيرلندى وإرساؤها » . إن ما يطالب به النقاد هنا فى الواقع ، ويطرحونه من خلال فكرة مغرضة سياسيا ، هو فكرة « المساومة الجماعية » التى تتضمن توزيع السلطة توزيعا هرميا ؛ أو لنقل إن ما يطالب به النقاد هنا هو المناظرة الليبرالية لا أكثر ولا أقل .

إن التفسيرات النقدية التى فصلنا الحديث عنها فى هذا الجزء تمثل امتدادا أيديولوجيا لانتقاد « بارت » للواقعية الذى ذكرناه سابقا ؛ إذ نجد « فيسك » و« هارتلى » يصفان الواقعية بأنها « أسلوب التصوير المميز للبرجوازية ، الذى يمنعنا من التوصل إلى طرق بديلة فى الرؤية » ، ويحول الجمهور إلى « مستهلك يتقبل دون نقد أو نقاش » .

و« هارتلى » و« فيسك » بهذا يوسعان من منهج علم تفسير النصوص عن طريق الشك ، ويضيفان إلى نموذج التفسير المعارض . وهما يكشفان أيضا أن كثيرا من النظم الشفرية التى نستخدمها فى الاتصال لا يمكن الثقة بها معرفيا ، لامتزاجها بالتقاليد الأدبية . ولكن يجب أن نوضح هنا أن انعدام الثقة المعرفية فى صحة الشفرات المستخدمة لا ينبع من داخل النص (فالبرنامج الإخبارى المنتقد مثلا يمكن الدفاع عنه بوصفه صادقا مع الواقع) . إن الثقة فى صحة النظم الشفرية المستخدمة من وجهة النظر المعرفية تهتز عندما يتغير الإطار الأصلى للنص — أى عندما نضع النص فى سياق نظرية أيديولوجية مخالفة . وفى النقد الموجه إلى برنامج « الأخبار فى العاشرة » ، يتناول النقاد البرنامج من حيث كونه جزءا من جهاز نقل معلومات عن العالم نقلا محايدا . أما إذا كانت المعلومات مثار اهتمام وجدل فقد يحرفها البرنامج فى النقل ، ويخفق فى نقل الصورة كاملة ، أى فى إعطاء الاهتمام اللازم للحقائق التى يعدها نقاده الأيديولوجيون حقائق مهمة . ويرى نقاد البرنامج الإخبارى المذكور أن موضوع البرنامج لا يناسب التلفزيون من حيث هو جهاز نقل معلومات ، بل يصلح موضوعا لنوع مختلف تماما من الحديث ، وهو النقد والمناظرة . إن أفضل طريقة يقترحها النقاد فى كل أمثلة النقد الأيديولوجى التى سقناها حتى الآن لمقاومة الأيديولوجية المسيطرة هى ، بطبيعة الحال ، كشف اللثام عنها ، والخروج بها إلى ساحة المناقشة والجدل . ولكن أى ليبرالى يؤمن بضرورة تنافس وجهات النظر المتعارضة سيتفق مع هذا الرأى . وسيتفق معهم أيضا فى اعتقادهم الضمنى بأن سيطرة المادة والمعلومة الإعلامية من شأنه أن يؤدى إلى منافسة غير عادلة فى مجتمع تختلف فيه الآراء السياسية اختلافا كبيرا .

إن المفتاح الذى يكشف لنا الطابع الماركسى لهذا النوع من النقد يكمن فى استخدامه الدائم لفكرة الطبقية . ولكن إذا كانت الأيديولوجية المسيطرة وأساليبها الأدبية فى التعبير برجوازية فى

أصولها ، فماذا إذن عن أصول النقاد الأيديولوجيين وانتماءاتهم ومصالحهم ؟ إن التفسير الأيديولوجي يتم دائما بغرض خدمة فئة خاصة في المجتمع ، ليست لها حرية التعبير ، أو مسموح لها بالتعبير في الحدود التي لا تهدد إطار العقائد المتفق عليه جماعياً ، والذي يفرض سيطرته في صورة مقنعة . وهذا هو موضوع الجزء التالي .

٣ - الماركسية والأيديولوجيةُ السائدة Marxism and the Dominant Ideology :

— « يريد البعض ألا يكون للنص (سواء كان عملاً فنياً أو لوحة) أي ظلال ، أي أن ينفصل « عن الأيديولوجية السائدة » . وهؤلاء يطالبون بنص يفتقر إلى العمق والخصوبة — أي نص عقيم (ولنتذكر في هذا الصدد أسطورة المرأة التي فقدت ظلها) . إن النص يحتاج إلى ظله . وما هذا الظل ؟ إنه مزيج من الأيديولوجية ، وتصوير الواقع ، والموضوع . إن ظل النص هو أطيافه وثنايا معناه . . الأثر الذي يتركه ، والسحاب الذي ينفثه . ومن النص وظله ينتج المعنى الواضح — الخفي » .

— « كثر الحديث في هذه الأيام عن « الأيديولوجية السائدة » . وهذا التعبير يحوي تناقضا ؛ إذ ما الأيديولوجية ؟ الأيديولوجية هي على وجه الدقة الفكرة إذا سادت . فالأيديولوجية ، تعريفاً ، سائدة »(٤٢) .

تناولنا الأيديولوجية الخفية في الجزء السابق ، وتحدثنا عنها بوصفها إطارا عقائديا يتم كشف مثالبه عن طريق النقد التفسيري الذي يتخذ موقفاً متعالياً من النص (سواء كان صورة ، أو عملاً ، أو برنامجاً ، أو نصاً مكتوباً) ، ويطبق عليه معيار صدق المحاكاة للواقع . وهذا النوع من النقد الأيديولوجي يكشف في الواقع — كما يقول « سارتر » — أن « الكاتب المسئول عن الحقيقة التي يعريها الناقد » مسئولية تاريخية يظهر على حقيقته بوصفه كاتباً غير مسئول عندما نضعه في إطار تقويمي فلسفي وسياسي أوسع . وفي حين يكشف الناقد الأيديولوجي عن انعدام الإحساس بالمسئولية لدى الكاتب ، يثبت توافر هذا الإحساس لديه بوصفه ناقداً . .

أما في النقد الماركسي الصريح فنجد تعريفاً أكثر دقة لعبارة « الأيديولوجية السائدة » . . (وإنني بطبيعة الحال على وعي تام بأن هناك ضروباً مختلفة من الماركسية . وعلى الرغم من ذلك فالماركسيون جميعاً ، على اختلاف مذاهبهم ، يستخدمون منطق الجدل الذي سأصفه هنا . كذلك فإن مناهج تفسير النصوص التي سأطرحها الآن هي مناهج سائدة في النقد الماركسي الحالي) . إن الفكرة الأساسية في النقد الماركسي بجميع أنواعه تؤكد أن أي أيديولوجية سائدة في سياقنا التاريخي الحالي هي بالضرورة أيديولوجية برجوازية الطابع . ولقد واجهنا هذه الفكرة في معرض مناقشتنا لآراء « بارت » ، ولمحناها في وصف « فيسك » و « هارتلي » للفيلم الوثائقي الواقعي بأنه أسلوب التصوير المميز للبرجوازية في التلفزيون . وهما في هذا يتفقان مع « ماركس » حين يقول إن المجتمعات الطبقية تنمي العقائد التي تعكس المصالح المادية للطبقة المسيطرة . ويشعر خلفاء ماركس في القرن العشرين بأن وسائل الإعلام تستخدم الآن لنشر العقائد التي تخدم الطبقة المسيطرة . والنظرة التاريخية التي يبني عليها الماركسيون هذا الحكم يمكن تلخيصها سريعاً كما يلي(٤٣) : كانت الأيديولوجية السائدة ، أو حتى الناشئة ، في فترة معينة — هي عصر التنوير — أيديولوجية تقدمية ؛ فقد أعلنت المساواة ، وعارضت الإقطاع وسيطرة الكنيسة ودكتاتورية الحكام . وفي مقاومته لهذه القوى الرجعية أصبح العقل قوة ثورية . وإذا حكم العقل فسوف يسعى بالطبع لإرساء القيم البديهية ، قيم الحرية والمساواة والأخوة . وهكذا سيتحرر العالم أجمع ، ويصبح أكثر إنسانية ؛ فالعالم يمتلىء بالأفراد الذين يمتلكون قوة العقل ، والذين سينتصرون للعقلانية والحرية والإنسانية . ولكن بعد عصر التنوير كان السقوط الذي كانت رموزه الحركة الرومانسية(٤٤) ، وإخفاق الأحداث الثورية في عام ١٨٤٨ ؛ فقد رفضت البرجوازية الحاكمة أن تطبق مبدأ التحرير الذاتي الذي أفادت هي منه ، ومبدأ حرية الجماهير والعمال ، التي كانت قد وعدت بها . ومازال الحال كما هو حتى الآن(٤٥) . وبالطبع سوف يعترض الكثيرون على هذا العرض التاريخي السريع ، ويتهمونه بالفجاجة ، ويقترحون تنقيحه بالإضافة أو الحذف والتشذيب إلى ما لا نهاية . ولكن ليس هذا ما يهمنا الآن . المهم هو أن جميع الأيديولوجيات الماركسية تحمل صورة للتاريخ مماثلة لتلك التي طرحناها ، وتتفق معها في خطوطها العريضة .

يرى الماركسيون أن الرؤية البرجوازية للعالم تعاني من فقر شديد ، وذلك بسبب رفض البرجوازية التحالف مع الطبقة العاملة (البروليتاريا) في مشروع تحرير عام . ويعزون أيضا إلى هذا الرفض ادعاء البرجوازية الذي يناقض نفسه بأن رؤيتهم للعالم هي رؤية جميع البشر للعالم — أي أنها رؤية « عالمية »(٤٦) . إن هذه الدعوة المتعجرفة لعالمية النظرة تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن الوعي البرجوازي هو في حقيقة الأمر « وعي زائف » ، يتميز بتناقضات عميقة — خصوصاً فيما يختص بفكرة الحرية . وتتجلى هذه التناقضات الأساسية في الوعي البرجوازي الزائف في إخفاق البرجوازية الحاكمة في الالتزام بأفكار عصر التنوير التي أنجبتها ، وفي إثبات جدارتها بها(٤٧) .

و« الوعي الزائف » هو شكل من أشكال المصلحة الذاتية في فئة معينة — وهو رفض أو تجاهل عن وعي أو لاوعي لمطالب فئة أخرى في المساواة في السلطة مثلا . ويسوق « لوكاتش » مثالا في هذا الصدد حين يقول :

« إبان الحروب الأهلية في إنجلترا نجح أفراد البرجوازية الناشئة في خلق نظام سياسي يضمن الحد الأقصى لنمو أسلوب الإنتاج الرأسمالي . وقد تم ذلك في أثناء انشغالهم بالسعي وراء أوهام دينية زائفة . إن فاعلية أعضاء الطبقة البرجوازية في التصدي للصراع الطبقي تقل كلما ازداد وعيهم بطبيعة المجتمع الرأسمالي ؛ فالوعي بطبيعة هذا المجتمع سيكشف لهم أن موقفهم ميئوس منه في المدى البعيد . ولهذا ، وبرغم ما يبدو في هذا القول من تناقض ، فخداع النفس هو من مصلحة البرجوازية »(٤٨) :

(والجدير بالذكر أن الشاعر الإنجليزي « جوناثان سويفت » قد وصل إلى نتيجة « لوكاتش » نفسها ولكن لأسباب أخرى) . ولكن محاولة تحويل النظر عن الحقائق المزعجة لن يكتب لها النجاح الكامل ؛ فقد يصطدم الفرد بهذه الحقائق ويدركها ثم يتراجع ويعمد إلى التضليل والمواربة — كما فعل ديكنز في روايته زمن الشقاء ، حين

تناول اتحادات العمال . وفى نقد « بارت » لمعرض « أسرة الإنسان » ـــ الذى تعرضنا له بالتحليل سابقا ـــ يلمح القارىء مثالا مشابها للتراجع والتضليل البرجوازى . ولكن الناقد الماركسى يذهب عادة إلى أبعد من ذلك ، ويؤكد أن التوترات داخل النظام الرأسمالى تفصح عن نفسها حتما إذا تعرضنا لنص بالتفسير ، حتى ولو كان هذا النص يؤكد بثقة بالغة رؤية العالم البرجوازية .

وتفسير النصوص من وجهة النظر هذه له مهمتان :

أولاً : أن يثبت أن النص يعبر عن الأيديولوجية السائدة بطريقة أو بأخرى ، ضمنا أو صراحة[٤٩] .

وثانيا : أن يكشف كيف يؤدى ذلك إلى وجود تناقضات فى النص ؛ والتناقضات بدورها تكشف « الوعى الزائف » الذى يحاول النص إخفاءه ، وينجح التفسير دائما فى فضحه . وفى التفسير يتم إنجاز المهمة الأولى ضمنا من خلال المهمة الثانية ـــ أى أن كشف تناقضات النص فى المهمة الثانية يثبت ضمنا أن النص يعبر عن الأيديولوجية السائدة ، وهى المهمة الأولى .

وفى مناقشة « لوكاتش » لأعمال « بلزاك » نجد مثالاً واضحاً لهذا النوع من النقد . « فبلزاك » كان كاتباً رجعياً ، ولكن لوكاتش أراد مدحه لأنه كشف عن القضايا الحقيقية المهمة ، أى عن التوترات الداخلية فى المجتمع الرأسمالى[٥٠] . وبطريقة مماثلة يحلل « لوكاتش » أعمال « توماس مان » الذى كان يميل إلى الاهتمام بعلم الجمال ، واتخذ موضوعه الفنان ، وهى علامات على التعفن والنزعة الإنسانية . ولكن « لوكاتش » يمتدح « توماس مان » لأنه يكشف فى أعماله عن وعى حاد بالأزمة التاريخية التى كانت تمر بها البرجوازية الألمانية فى عصره ، وإدراك لحيرتها وتخبطها . وعلى الرغم من ذلك فإن « لوكاتش » ـــ كما يقول « سلوتر » ـــ فى نقده هذا « لتوماس مان » لا يمشى فى « الشوط » إلى نهايته ؛ فهو يرفض أن يأخذ فى الحسبان كل المعانى التى ينطوى عليها الدور الثورى الذى لعبته الطبقة العمالية الألمانية ضد البرجوازية[٥١] ؛ أى أن « لوكاتش » يحول بصره عامدا عن هذه المعانى المزعجة .

والمفسر الماركسى لا يتناول النص بوصفه تعبيراً واعياً عن رؤية الكاتب للعالم ، بل بوصفه تعبيراً عن إدراك الكاتب الضمنى للفجوات والشروخ فى رؤية العالم السائدة ، هذا الإدراك الذى قد يكشف عن رؤية بديلة . وتمثل محاولة اكتشاف دلالات خفية فى النصوص تتفق والأيديولوجية الماركسية ، أهم عنصر فى التفسير الماركسى للأدب . فالمفسر الماركسى يجد فى روايات « تولوستوى » مثلا تعبيراً عن الصراع بين رؤية العالم لدى الطبقة الأرستقراطية وطبقة ملاك الأراضى من ناحية ، ورؤية العالم لدى طبقة ثورية تقدمية هى طبقة الفلاحين الروس من ناحية أخرى . ومعنى هذا أن تولوستوى ـــ فى رأى « بينيت » ـــ يشير إلى وجود « صراع طبقى بالمعنى الماركسى »[٥٢] . وهكذا يثبت الناقد أن تولوستوى كان واعيا بالتناقض الأساسى فى حقبته التاريخية .

إن ما يبحث عنه « لوكاتش » فى نصوص « تولوستوى » هو قدرة الكاتب الروائى على طرح موضوعات خيالية يمكن ردها إلى أساسها التاريخى والاجتماعى . وهذا ما يخفق فيه « موباسان » إخفاقا ذريعا فى روايته حياة ؛ فهو يفصل المشكلات النفسية فصلا تاماً عن المشكلات الاجتماعية[٥٣] . « وذلك لأن موباسان كان لا يرى فى المجتمع مركباً من علاقات حيوية متناقضة بين البشر ، بل مجرد إطار مكانى لا حياة فيه »[٥٤] . ومن ناحية أخرى يبحث « لوكاتش » فى تناوله النقدى للنصوص عن « العلاقات الحقيقية » بين الشخصيات ، وعن الدوافع الاجتماعية التى تحركهم دون وعى منهم . وهكذا يستنتج أن « تولوستوى » « يقترب اقتراباً شديداً » من إدراك « حقائق العالم الغربى » نتيجة نفوره المتزايد من الطبقة الروسية الحاكمة[٥٥] .

ويضيف « لوكاتش » قائلا : « عندما تخرج أناكارنينا عن الحدود المقبولة فى المجتمع ، تطفو إلى سطح الرواية ـــ فى تركيز واضح مأساوى ـــ كل التناقضات الصريحة (برغم محاولات الإخفاء) التى تحكم علاقات الحب والزواج فى الطبقة البرجوازية »[٥٦] . ويتساءل « لوكاتش » فى تعجب : كيف فطن تولوستوى إلى كل ذلك برغم أنه لم يفهم الحركة الاشتراكية فى عصره ؟ ويجيب عن السؤال بنفسه فيقول : لأنه كان « شاعر ثورة الفلاحين » التى استمرت من ١٨٦١ إلى ١٩٠٥ . وعلى الرغم من أن « لوكاتش » يعترف بأن معالجة تولستوى لهذه الثورة من وجهة النظر الأخلاقية كثيراً ما تتسم بالرجعية وتحيد عن الصواب[٥٧] ، إلا أن تولوستوى ـــ فى رأيه ـــ نجح فى طرح الأسئلة الصحيحة ، وفى ربط مشكلات شخصياته الخيالية ـــ على الأقل فى رأى « لوكاتش » ـــ بالأحداث السياسية المهمة . ويقول « لوكاتش » : « إن الأزمة الروحية التى يتعرض لها كل من بيزوخوف وبولكوفسكى تعكس التيار العظيم الذى اتسع سياسيا وفاض فى انتفاضة ديسمبر . ويضيف : إننا نشعر فى رواية أناكارنينا « بقوة جذب تيار الرأسمالية الخفى » ، ونرى تأثيرها فى فساد « أوبلونسكى » على أيدى البيروقراطية التى ينضم إلى صفوفها ليضيف إلى دخله السنوى من ضياعه ، الذى لا يكفيه[٥٨] . إن تولوستوى ـــ فى رأى « لوكاتش » ـــ إنما يتمكن من رصد هذه التوترات فى رواياته لأنه يمتلك قدرة ملحمية على إدراك « تكامل الأشياء وترابطها » ـــ أى الأشياء فى كليتها . وذلك برغم أن « لوكاتش » يعلق فى السياق نفسه على تواطؤ « الأشياء » لفضح الرأسمالية فى روايات « تولوستوى » كما يحدث فى روايات « ديكنز » . فمثلا نجده يقول إن « العالم الذى يوشك أن يخبو فى رواية موت إيفان إليتش ، أى عالم جلسات البلاط ، وحفلات القمار ، والتردد على المسرح ، والأثاث القبيح ، الذى هو أيضا عالم النفايات المقززة التى يفرزها الجسد عند الموت بصورة طبيعية ـــ هذا العالم الغارب يرتبط فى الرواية ارتباطاً متكاملاً مع عالم الأشياء الحى الواضح ؛ الذى يعبر فيه كل شىء تعبيراً بليغاً شاعرياً عن الخواء الروحى المدمر ، وتفاهة الحياة الإنسانية فى ظل المجتمع الرأسمالى »[٥٩] .

ولكن سر عبقرية تولوستوى ـــ فى رأى « لوكاتش » ـــ يكمن فى اعتناقه لرؤية الفلاحين المستغَلين ، والتى تتفق مع رؤية « لوكاتش » . وقد يبدو هذا النقد غريباً بعض الشىء ، وكأنه يطالبنا بأن ننظر إلى روميو وجوليت مثلاً من وجهة نظر القس لورانس ! ولكن « تولوستوى » ـــ كما يقول « لوكاتش » ـــ كان دائما قادرا على إدراك العلاقات المتداخلة بين الطبقات الاجتماعية ، وكان فى رواياته يشرح « كيف تعتمد حياة كل شخصية من شخصياته على إيجارات الأراضى الزراعية ، وعلى استغلال الفلاحين ، ويبين المشكلات التى تنشأ عن هذا فى حياة الشخصيات »[٦٠] . ويظهر هذا بوضوح مثلاً فى

حديث « لفين » مع شقيقه أولا ، ثم مع « أوبلونسكى » بعد ذلك ، حول تبرير الملكية الفردية . ولكن « لوكاتش » لا يستطيع بطبيعة الحال أن يمضى إلى النهاية فى الادعاء بأن « تولوستوى » كان يكتب دائما من وجهة نظر الفلاحين . ولذلك فإنه يعلن أن « فلسفة تولوستوى هى فى نهاية الأمر فلسفة « زائفة » ، وأنه ــ لذلك ــ يخفق فى التوصل إلى رؤية نظرية فى طبيعة الرأسمالية أو طبيعة « الحركة الثورية للطبقة العاملة » ، التى تميز الماركسى الحقيقى(٦١) . ولكن « تولوستوى » ــ برغم ذلك ــ كان على الأقل يشغل نفسه ببعض الأمور التى تبرر تناوله بالتحليل* الماركسى ، بصرف النظر عن نصوصه . فهو « قد أعطانا ــ برغم كل شىء ــ صوراً حقيقية وواقعية من المجتمع الروسى »(٦٢) . وربما لم يكن من الممكن أن يدرك « تولوستوى » أهمية وضعه التاريخى ؛ فكما قال « لينين » :

« إن آراء تولوستوى تعبر عن الأوضاع المتناقضة فى الحياة الروسية فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر . ولكن تولوستوى برغم ذلك أعلن احتجاجه على قدوم الرأسمالية وعلى تدمير الجماهير وإقصائها عن الأرض » . إن « عظمة تولوستوى تكمن فى تعبيره عن أفكار ملايين الفلاحين الروسيين ومشاعرهم فى الحقبة التى سبقت بزوغ الثورة البرجوازية فى روسيا مباشرة »(٦٣) .

وهكذا نرى أن سياسة التفسير التى عرضناها حتى الآن تحاول أن تقيم علاقة من نوع معين بين النص ، والحقيقة التاريخية التى يصورها من ناحية ، والتاريخ الذى كتب فيها بعد عن الحقبة التى يتعرض لها النص من ناحية أخرى ؛ وتحكم على النص وتقومه فى ضوء هذه العلاقة . وكما أشرنا من قبل ، فإن هذه السياسة تخدم وظيفة معتادة من وظائف التفسير النصى ، يمكن تبريرها تبريرا عملياً من حيث إن أسلوب التفسير عادة ما يتبع أيديولوجية معينة ، ويخدم أهدافها . ولكن ما يميز طريقة التناول الماركسية فى التفسير عن غيرها هو أنها تدعى أن لديها تفسيراً حقيقياً مسبقاً للعملية التاريخية التى يتعرض لها النص ، وأنها ــ من ثم ــ تستطيع أن تحكم على النص أو تفسيره من حيث درجة توافقهما مع هذا التفسير المسبق للعملية التاريخية . والدليل على ذلك ملحوظة « بينيت » التى ذكرناها من قبل ، والتى تذكر أن فكرة « صراع الطبقات كانت معروفة » فى حياة تولوستوى . كذلك يقول « جيميسون » : إننا جميعا « جزء من حبكة مترامية لم تكتمل بعد » ، تقوم على الصراع الطبقى كما وصفه « ماركس » « وانجلز » فى مانيفستو الحركة الشيوعية ؛ ومن ثم يمكننا ــ من خلال النص ــ أن نكشف هذه الحقيقة التاريخية الجذرية « المدفونة » فى أعماقه ، حتى وإن حاول الكاتب أن يخفيها(٦٤) . وفى الوضع الراهن ، ولقلة الأعمال الأدبية الماركسية الصريحة ، يندرج هذا النوع من التفسير ــ أى التفسير الماركسى ــ تحت ما نسميه فى التفسير « بنموذج المعارضة » . والتفسير الماركسى يستخدم معياراً معيناً فى الحكم على رجعية النصوص أو تقدميتها ؛ وهو معيار اتفاق رؤية العالم التى تقدمها النصوص أو اختلافها مع الرؤية الماركسية للعالم ، أو ما أسماه « جيميسون » ــ كما ذكرنا من قبل ــ « بالحبكة » . وهذا النوع من التفسير يمكن التكهن مقدما بنتائجه ، إلا إذا ركز المفسر على كشف الدلالات الأيديولوجية الخفية للنصوص ، بدلا من الاكتفاء بمطابقة النص على الرؤية الماركسية للعالم ، التى يؤمن الماركسيون بعلميتها ، ومن ثم بأهليتها للثقة أكثر من غيرها . « إن المادية التاريخية » ــ كما قال أحدهم ــ « يعتمد نجاحها أو إخفاقها على إثبات دعوتها بأنها لا تمثل أيديولوجية بل نظرية علمية تشرح نشأة الأيديولوجيات وبناءها وأسباب انهيارها »(٦٥) . إن منهج « التفكيك » ــ كما ذكرنا من قبل ــ هو أنسب منهج يتيح للمفسر اكتشاف التناقضات الخفية فى النص . ولذلك ، فلا غرابة فى أن نجد أن أعمق القراءات النقدية الماركسية حديثا قد تأثرت بهذا المنهج . إن التفسير « التفكيكى » للنص ، أى كشف تناقضاته الفكرية الداخلية ، هو أنسب منهج للمفسر الذى يبحث فى النص عن العناصر التى تناقض الأيديولوجية البرجوازية التى تبدو كأنها تهيمن عليه تماما وتتصارع معها .

وكان « بيير ماشيرى » هو رائد هذا النوع من التفسير . ومن أهم الأفكار التى طرحها « ماشيرى » الفكرة التى تقول إنه ليس ثمة سبب ضرورى يحتم علينا تناول العمل الأدبى بوصفه وحدة متسقة منطقيا ، وأن مثل هذا التناول ، الذى يضفى صفة الكمال على العمل الفنى ، يمثل نوعا من التقديس لا مبرر له . وهو يقول : « يتناول التحليل النظرى النص بوصفه مركز الاهتمام والمعنى ؛ ولكن ذلك لا يعنى أن نعامل النص كما لو كان منغلقاً على نفسه ، متركزاً فيها ، ولا يرتبط بأى شىء خارجه »(٦٦) . ويبين « ماشيرى » مثلا أن التناقض الذى يقع فيه « دريدان » يصل إلى مرتبة الأيديولوجية ؛ أى أن التناقضات الداخلية فى نص ما قد تكون أيديولوجية معارضة للأيديولوجية الصريحة . وهذا حال التناقضات فى نصوص كثيرة . لذلك ينبغى للمفسر أن يقرأ ما بين السطور ، وأن يبحث عن « مالا يقوله » العمل صراحة . ونحن لا نستخدم عبارة « مالا يقوله العمل » هنا لنشير إلى تلك الفراغات التى قد يتركها الكاتب فى النص ــ عمدا أو سهوا ــ ويقوم القارىء بملئها وفق السياق المطروح صراحة . إننا نعنى بهذه العبارة صراع المعانى داخل النص ــ « أى صراع عدد من المعانى المتناقضة » . وهذا الصراع لا يستوعبه الكاتب أو يحسمه فى النهاية ، ولكنه يكشف عنه فحسب(٦٧) . ومن خلال التفسير وحده يتم الكشف عن « ما لا يقوله النص » . ويعترف « ماشيرى » بأن منهجه فى التفسير يقترب ــ إلى حد كبير ــ من منهج التحليل النفسى . ففى التحليل النفسى للأدب يكشف المفسر عن التوتر الداخلى الدفين الذى يرقد تحت المضمون الواضح ، والذى يحاول النص أن ينكر وجوده . وفى مثل هذا النوع من التحليل يكشف المفسر عما يمكن أن نسميه « لا شعور النص » (ولا نقصد به « لا شعور الكاتب ») . « إن ما نبحث عنه هو شىء مثيل للعلاقة المتجاوبة التى يقصدها « ماركس » حين يطالبنا بأن نبحث خلف كل ظاهرة أيديولوجية عن العلاقات المادية التى تتجاوب معها ، والتى تتصل بالأبنية التحتية للمجتمعات . وفى هذا تكمن إمكانية إعادة الروابط بين الأيديولوجية والاقتصاد »(٦٨) . وكما أن المحلل النفسى يمتلك نظرية متفوقة فى طبيعة العمليات السيكولوجية التى تتحكم فى استخدام اللغة ، فالماركسى ــ مثله ــ يمتلك نظرية متفوقة فى طبيعة الصراعات السياسية الكامنة فى الحقبة التاريخية التى يكتب فيها الكاتب ، والتى يتعرض لها النص . وإذا لم يكن الكاتب ماركسيا ــ كما هو الحال عادة ــ فلن يمكنه بطبيعة الحال إدراك هذه الصراعات

السياسية الكامنة أو الوعى بها . فالناقد الماركسى يضع النص فى إطار نظرية اجتماعية ، تكشف عن معنى خاص غير مقصود ، ويحاول تفسير النص تفسيراً رمزياً يرتفع ــ كما رأينا فى النقد الماركسى لرواية **الطاعون** ــ إلى مرتبة التصريح السياسى على مستوى الرمز . ويمكننا أن نرى كيف يتم ذلك إذا تأملنا تفسير « ماشيرى » لأعمال « فيرن » .

يؤكد « ماشيرى » أن « تيمات » الاستكشاف الواضحة فى أعمال « فيرن » تعكس آمال الطبقة البرجوازية فى قهر الطبيعة ، ومد نفوذ الإمبراطورية الفرنسية الاستعمارية عن طريق العلم والصناعة . إن الأفكار الأساسية فى أعمال « فيرن » هى : الرحلة ــ والاختراعات العلمية ــ والاستعمار[٦٩] ؛ وهى أفكار ترتبط ارتباطا طبيعيا بالطبيعة من ناحية ، وبالإمبراطورية الفرنسية من ناحية أخرى . و « فيرن » لا يعالج فى العادة فكرة الاستعمار صراحة كالأفكار الأساسية الأخرى ، ولا يبدو كأنه « يعلق عليها قيمة كبيرة ، وكأنه فى حقيقة الأمر يحاول إخفاءها » ؛ وذلك لأن البطل فى رواياته ــ الذى يكون عادة عالما أو مهندساً أو رجلاً ثرياً ــ يقوم بغزو العالم المعلوم وضمه وقلب نظامه بحثاً عن المجهول ؛ أى أنه يوظف قدرته فى السيطرة على الأشياء للاستحواذ عليها . ويرى « ماشيرى » أن فكرة الاستحواذ هذه تبرز بصفة خاصة فى رواية « فيرن » **الجزيرة الغامضة** (١٨٧٥) ، التى يعدها تنويعة على رواية روبنسون كروزو وفكرتها الأساسية . فالجزيرة ــ مثل المستعمرة ــ مكان يسهل فيه منذ البداية التحكم فى العناصر الأيديولوجية بالنسبة للطبيعة ، أو الصناعة ، أو العلم ، أو المجتمع ، أو العمل . . وهلم جرا . وفى الرواية يقدم لنا « فيرن » جزيرة يبالغ فى تصوير مواردها الطبيعية . ولكن رواية « فيرن » تختلف اختلافا مهما عن رواية « دانيل ديفو » ؛ فهى لا تصور ، كما فعل « ديفو » فى روبنسون كروزو ، بطلا فردا يحاول أن ينشىء مجتمعه ، بل مجموعة من البشر تلقى بهم الأمواج على شاطىء جزيرة بعد غرق سفينتهم ، فيشرعون فى تحويل جزيرتهم إلى أمريكا أخرى جديدة ، وذلك عن طريق إنشاء المصانع البدائية ، واستخدام الكهرباء ، وإنشاء جهاز الأتصال البرقى ، الذى يصلهم بقوة غامضة تسمى نفسها « الكابتن نيمو » . واتصال المجموعة بهذه القوة الغريبة يكسر خط القصة الأساسى ، ويعوق تحقيق أيديولوجيتها ؛ إذ هو يفرض على القارىء تفسيراً جديداً ومقنعا لما يحدث . فالجزيرة التى وصل إليها الناجون لم تكن جزيرة عادية فى حالة الطبيعة البريئة ، بل كانت جزيرة مصطنعة ؛ حقل تجارب تسكنه قوة مجهولة ، ترسل إلى الناجين عند وصولهم صندوقاً به أمتعة وأغذية . والقصة هكذا تناقض أى مفهوم للغزو حتى على أبسط المستويات . فالجزيرة ــ بعد دخول هذا العنصر الجديد إليها ــ لاتبدو كأنها ملك للمجموعة . فبدلا من أن تتحكم المجموعة فى الجزيرة ، تتحكم الجزيرة فيهم ؛ أو بمعنى أصح ــ كما يتضح فيها بعد ــ يتحكم فيهم « كابتن نيمو » ، الذى يختبىء فى أعماق بركان ، والذى صمم ، كما يفعل الفنان ، الديكور الذى يحيط بهم ــ أى الجزيرة كما وجدوها . وعندما يموت « نيمو » تختفى الجزيرة من وجه المحيط . وهكذا يمثل « نيمو » فى الرواية نوعا آخر من العلم أو المعرفة تختلف عن معرفة الإنسان وعلمه ، أو شكلا من أشكال الإله أو العناية الإلهية . فهو على أى حال ــ يناقض أسطورة التقدم العلمى التى تتضمنها فكرة الاستعمار . وهكذا نجد أن الكتاب لا يدور أساسا حول فكرة الامتلاك عن طريق الاستعمار ، بل حول فكرة تجريد النشاط الاستعمارى من قيمته عن طريق الخيال ؛ وذلك لأن « نيمو » ــ الذى تختفى الجزيرة باختفائه ــ ليس إلا مخلوقاً خياليا غريبا . و « نيمو » ــ كما تقول « كاترين بلسى » يلعب فى الرواية دور « اللاشعور » ؛ أى يمثل عنصرا مناقضاً غير متوقع ، يعارض الأيديولوجية الاستعمارية التى تمثل « الوعى » فى الكتاب ويعرقلها . إن تأثيره على مصير الجماعة الذى يأتى من كهف فى أعماق الأرض ، يتخذ شكل سلسلة من الألغاز التى تكون النسيج الروائى الذى ينتهى بالتكشف الأخير . وعلى الرغم من ذلك « فنيمو » لا يلعب دوراً فى المشروع الأيديولوجى الصريح للنص[٧٠] . ويضيف « بينيت » ــ فى تفسيره الرمزى الماركسى الصريح للنص ــ أن « نيمو » يدلل على « أن الطبيعة ــ حتى فى أقصى أطراف الأرض ــ عامرة ، شأنها شأن البلاد البعيدة التى استقبلت بعثات فرنسا الاستعمارية ، والتى كانت أيضا معمورة »[٧١] . وهكذا تدخل إلى النص بصورة غير مباشرة عن طريق « نيمو » مشكلة السكان الأصليين للمستعمرات ، لتهدم أسطورة روبنسون كروزو ، عن البداية الاستعمارية النقية ــ تلك الأسطورة التى استخدمها البعض للتدليل على أن التنظيم الاقتصادى يمكن أن يبدأ من نقطة الصفر . إن مشكلة السكان الأصليين للمستعمرات تدخل إلى النص عن طريق « نيمو » لتجادل الأيديولوجية الاستعمارية وتعارضها ، ولتبرز فساد الفكرة البرجوازية عن التوافق والانسجام بين العلم والطبيعة . وهكذا نرى أن « ماشيرى » ومن حذا حذوه يشجعوننا على قراءة الكتاب بطريقة عكسية ــ أى أن نتتبع فيه معنى مخالفاً للمعنى المقصود صراحة ، وأن نرى فيه انعكاسا لتناقضات حقيقية ، وأن نجد فى الرواية العبرة التالية : أن البرجوازية لا يمكن أن توجد وحدها دون شريك ، ولا يمكن أن تقهر المطلق ، ولا يمكن أن تكتشف طبيعة عذراء غير معمورة ، ولا تستطيع أن تفرض سيطرتها إلا على عدد من العلاقات الاجتماعية . وهكذا نجد فى الكتاب أن « فيرن » يكشف عن منطق الأيديولوجية البرجوازية وحدوده القصوى . وكما يقول لنا « دريدا » ، « إن الأيديولوجيات تبدأ فى الانهيار عندما نصل بمنطقها إلى حدوده القصوى . ونحن نستطيع أن نصل بمنطق أيديولوجية النص إلى حدوده القصوى إذا تناولنا النص لا بغرض اكتشاف عوامل وحدته ، بل بغرض اكتشاف ما يغفل ذكره ــ أى ما يشير إليه دون أن يذكره صراحة . إن النص ينتقد أيديولوجيته من داخله عن طريق ما يغفل ذكره صراحة ــ « أى عن طريق المعنى الغائب الحاضر فيه ــ وعن طريق صراعات المعانى المتباينة »[٧٢] . وكل ما يخفق النص فى قوله صراحة سيقوله المفسر .

إن ذلك النوع من التفسير يخالف كل المخالفة طريقة النقد الإنجليزى ــ الأمريكى ، التى تهدف إلى إبراز عنصر الوحدة والترابط المنطقى فى العمل الفنى ، والتى تفترض ــ حتى فى حالة بعض الأعمال المعقدة ، مثل قصيدة الأرض الخراب ، وأناشيد « إزرا باوند » ــ أن كل التناقضات والإشارات والإيحاءات ومناطق الغموض تخضع لنمط واحد متسق مفهوم ينتظمها جميعا . ومنهج التفسير التفكيكى يمكنه أن يحقق هدفا آخر ؛ إذ إننا يمكننا توظيفه لا لاكتشاف التناقضات المهمة فى داخل النص فحسب ، ولكن أيضا لنكشف عن تفوقه على مناهج التفسير الأخرى ، التى ترفض أن تأخذ فى الحسبان الدلالات السياسية للنص . إن إطار النقد التفكيكى الأيديولوجى يتميز بملمحين

أساسيين : أولهما هجومه على أنواع التفسير الإنسانى أو الأخلاقى للنص ؛ وثانيهما اعتقاده بأن رؤيته المتفوقة للتاريخ والسياسة ، التى تنبع من النظرية الماركسية العلمية ، تستطيع أن تهدم التفسيرات الأخلاقية والإنسانية للعمل . ويتضح هذان الملمحان الأساسيان فى التفسير التاريخى الدقيق الذى قام به « ويدوسون » وآخرون لرواية آدم بيد ، التى كتبتها « جورج إليوت »[٧٣] . وكان هدفهم فى هذا التفسير هو دحض المنهج التقليدى فى تفسير النص الذى تأثر بالناقد الإنجليزى ف . ر . ليفيز — ذلك المنهج الأخلاقى الذى تميز برد الأعمال الأدبية إلى معايير أخلاقية ثابتة ومفترضة ، وإلى « القيم الجامعية المتحضرة » التى تقوم على الإيمان « باستقلال الروح الإنسانية ، على نحو لا يدع مجالا لأى تفسيرات تبسيطية تقوم على فكرة الحتمية الاقتصادية أو صراع الطبقات » — ذلك المنهج الذى حاول « أن يستحوذ أيديولوجيا على النص » ، ويجعله تعبيرا عن الحنين إلى ذلك « المجتمع العضوى » الذى يمثل الفكرة الأساسية فى كتابات « ليفيز » النقدية .

يقول « ويدوسون » إن الأيديولوجية تظهر فى النص على طريقة نظرية « يوهانيس ألثوسياس » الفيدرالية فى التنظيم السياسى ؛ أى أن العمل يحتفظ « داخله ببعد معين » عن الأيديولوجية التى تحكمه . أما الأيديولوجية نفسها فيعرفها « ويدوسون » بأنها « العلاقة الخيالية التى تربط الأفراد بأوضاعهم الحقيقية فى الواقع » . والأوضاع الحقيقية التى توجد فى الواقع خارج النص يصورها المفسر فى تعرضه للقرن التاسع عشر . ولكن النص نفسه يشير بدوره إلى هذه الأوضاع من الداخل . والمفسر لذلك يرغب فى كشف العلاقة الجدلية التى تربط النص بسياقه التاريخى ، أى التى تربط « الواقعية » (بما هى أسلوب أدبى) ، بواقع العلاقات الاجتماعية الذى تحاول « الواقعية » (بما هى أسلوب أدبى) أن تخفيه أو تبرره ، ولكنها ، برغم ذلك ، تستحضره ضمنا عن طريق أسلوبها فى التخصيص والتجسيد . وهكذا تناطح رؤية المفسر للتاريخ رؤية المؤلف . فالنص يوحى بسياق أو موقف تاريخى ، يقوم المفسر بتحديد ملامحه الحقيقية . ولكن نجاح هذا النوع من النقد يعتمد بصورة كبيرة على قدرة المفسر على الإقناع ، بحيث يقنعنا أن النص نفسه يوحى بالمعانى التى يجدها المفسر فيه . وهكذا نجد أن « ويدوسون » يعترف بأن رواية آدم بيد تعتمد فى مجموعها على تفسير الأفعال والعلاقات الإنسانية التى تتعرض لها فى ضوء فلسفة الوضعية الإنسانية ؛ ولكنه يؤكد فى الوقت نفسه — متبعا المنهج نفسه الذى وجدناه عند « ماشيرى » — أن انحياز النص إلى رؤية معينة يكشف بالضرورة عن قدر من « التوتر ، والتردد ، والإغفال المتعمد ، والتناقض فى النص » . والأصح هنا أن نقول إن المفسر — لا النص — هو الذى سيكشف هذه التناقضات ؛ لأن النص نفسه لا يستطيع أن يتحدث مباشرة عن دلالاته . وهذه التوترات والتناقضات تظهر عادة فى النصوص التى تتوخى الصدق التاريخى . « فجورج إليوت » — مثلا — تحاول دائما أن تؤكد لنا أنها شاهدة أقسمت يمينا على أن تقدم بصدق الصورة التى انعكست على مرآة عقلها ، والتى تؤكد ضرورة أن نتعاطف مع البشر ونتحملهم كما هم ، دون أن نطالبهم بالمحال . ومعنى هذا أن « جورج إليوت تستخدم الواقعية وسيلة لحث البشر على تفهم إخوتهم فى البشرية والتعاطف معهم — أى بوصفها شكلا وتطبيقا للفلسفة الإنسانية » . وواقعية « جورج إليوت » تدعى لنفسها الصدق والأمانة ، والرؤية الكاملة ، والصحة التاريخية . وهى فى سبيل تحقيق هذه الأهداف تصور لنا الشخصيات فى الرواية بطريقة تثبت أن كل شخصية تحمل نمطا أخلاقيا ثابتا ، يتحكم فى تشكيل ملامحها . وقد نتصور لذلك أن رؤية آدم بيد تمثل « تأكيدا واثقا للأيديولوجية البرجوازية الإنسانية » ؛ ففى نهاية الرواية نجد أن الكاتبة قد اجتثت الأنانية والذاتية من جذورها ؛ فقد تعلم « آدم بيد » عن طريق المعاناة فضيلة التعاطف مع الآخرين ، وازدهرت أحواله المادية فى الوقت نفسه ، فى حين يسوء مصير « آرثر دونيثورن » ، الذى ينتمى إلى طبقة النبلاء ذوى الأملاك ، والذى لم يستوعب درس التعاطف » . لهذا السبب يقول البعض إن الرواية تنتصر للإنسانية الهيلينية التى دعا إليها « ماثيو آرنولد » ضد العبرانية التى صبغت مذهب « الميثودية » الدينى المتشدد ، وتصور عالما يحكمه اليقين المعرفى . ويظل مثل هذا التفسير للرواية مقنعا « مادمنا ملتزمين بإطار الأيديولوجية الإنسانية فى قراءتها وفهمها » . ولكن مثل هذه القراءة لا ترضى « ويدوسون » وأتباعه بطبيعة الحال . والآن سنرى كيف يطرحون « نموذج المعارضة » ، أى نموذج التفسير المعارض ، الذى يكشف التناقضات الفكرية فى الرواية . إن الكاتبة تتخلى عن الواقعية أحيانا ، كما يحدث فى حالة إنقاذ « هيتى » من الإعدام فى آخر لحظة . لماذا لم تعدم « هيتى » ؟ ما الذى جعل الكاتبة تخفف الحكم عليها من الإعدام إلى النفى ؟ ثم لماذا تنفيها ثم تميتها فى رحلة العودة إلى إنجلترا ؟ والسبب — كما يقول « ويدوسون » — أن الكاتبة ترفض أن تعترف بأن « هيتى » قد أصبحت « عاهرة » . وربما كان السؤال التالى أكثر دلالة : لماذا لا تصف لنا الكاتبة كيف يحصل « آرثر » على إذن إيقاف تنفيذ حكم الإعدام فى « هيتى » ؟ ويقدم « ويدوسون » الإجابات التالية : تميت الكاتبة « هيتى » لأن « هيتى » قد استنفدت غرضها بوصفها جزءا من مشروع الكاتبة الأخلاقى ؛ ومن ثم فقد وجب إبعادها عن ساحة الصراع . كذلك تنقذ الكاتبة « هيتى » من الإعدام لأن وحشية الإعدام بالشنق تتعارض مع فلسفة الرواية الإنسانية . كذلك تغفل الكاتبة شرح كيفية حصول « آرثر » على أمر إيقاف حكم الإعدام لأن أى توضيح كيفية استغلال « آرثر » لنفوذه وامتيازاته الطبقية فى إنقاذ « هيتى » وشرحه سيتعارض مع سياق الرواية ؛ « لأنه سيضيف إلى النص بعدا جديدا — هو بعد الحياة العامة (وبخاصة الدور الذى يلعبه النفوذ الطبقى فيها) . إن دخول هذا البعد الجديد قد يمثل خطرا على رؤية العالم التى تروجها « جورج إليوت » ، أضف إلى ذلك أنه يمثل خروجا عن بؤرة التركيز فى الرواية » .

والكاتبة كذلك تغفل تماما الإشارة إلى دلالات « الميثودية » بما هى حركة اجتماعية قوية ، كان لها تأثير كبير فى المدن فى تلك الحقبة . إن « الميثودية » تصل إلينا على لسان « دينا » التى تقطن منطقة « هيسلوب » الريفية . وهكذا يلوم النقاد « جورج إليوت » لوما ضمنيا لأنها استثنت من عالم روايتها « المجتمعات الصناعية فى المدينة » .

وعلى الرغم من ذلك فإن « وجود « دينا » فى الرواية . . يستحضر بدوره السياقات الغائبة من النص ، التى توجد خارج النص » . ويطور « ويدوسون » فكرة السياق الاجتماعى للحركة « الميثودية » التى حذفتها الكاتبة ، ويقدم ببعض التفصيل عرضا تاريخيا لهذه الحركة منذ بداية انتشارها بين أفراد الطبقة العاملة فى الحقبة التاريخية

التى يتعرض لها النص ، إلى تطورها إلى حركة محترمة بين أفراد الطبقة المتوسطة فى زمن نشر الرواية .

إن أوجه القصور فى رواية آدم بيد لاتتضح لنا إلا عندما نتأمل هذا الإطار التاريخى خارج النص . إن صمت الكاتبة عن بعض الأمور ، وكبتها المتعمد أو اللاواعى لمعان معينة ، يشد انتباه القارىء إلى وجود « بناء كامن» يحد من سيطرة الأيديولوجية الصريحة التى يعتنقها العمل ؛ لأن هذا « البناء الكامن يمثل العلاقات الاجتماعية الحقيقية بالنسبة للعمل والقوة الطبقية » . وتبرز هذه العلاقات فى أوضح صورة فى الفروق الطبقية التى تجعل زواج « آرثر » من « هيتى » أمرا مستحيلا . ومرة أخرى نجد أنه من الصعب أن نضع حدودا لمثل هذا النوع من التفسير النقدى ؛ إذ إن كل عمل فنى يتضمن بالضرورة ذكرا ما للعمل أو لقوة الطبقة ، على نحو يجعله عرضة للتفسير الماركسى . فهل يعنى هذا أن تتساوى الأعمال ؟ لا . إن النقد الماركسى يجعل من قدرة النص على تقبل هذا المنهج فى التفسير الجدلى معيارا لقيمته الأدبية . فالأعمال التى تتطلب المفسر وتشجعه على هذا النوع من النقد ، هى أفضل من الأعمال التى لا تسمح به . ولهذا السبب نجد « ويدوسون » والآخرون أن رواية آدم بيد أفضل من رواية معبد سالم لمسز « أوليفانت » ، التى تتم مقارنتها بآدم بيد فى الدراسة نفسها . إن آدم بيد ، عند إخضاعها لهذا النوع من التفسير الماركسى ، تكشف عن عناصر مهمة فى العلاقات الاجتماعية فى منتصف العصر الفيكتورى ، خصوصا فيما يتعلق بالعمل ، والطبقة ، ووضع المرأة ـ وهى عناصر تعارض الأيديولوجية السائدة صراحة فى العمل وتهدمها .

وفى هذا النوع من النقد تكمن أهمية النص فى النفع الذى يرجى منه عند قراءته وتفسيره فى إطار معين ، هو إطار النظرية الماركسية ـ أى فى قدرته على أن يستخدم فى إنتاج معنى يدعم النظرية الماركسية . وفى هذا النوع من التفسير يغامر القارىء بموقفه السياسى والأخلاقى . وقد نتشكك بطبيعة الأمر (وكما يدعو المنهج التفكيكى) فى حقيقة أى علاقات اجتماعية يصورها النص بوصفها علاقات تصلنا من خلال تقاليد السرد المصطنعة و « الأساطير » التى تخلقها الاستخدامات اللغوية . ولكننا ندرك أيضا أن قبول هذا السرد أو ذاك التحليل التاريخى يضع قيودا على المعايير التى نقيس بها النصوص بعامة ، بمعنى أن نشاط التفسير الذى يقوم على المقارنة ورصد التماثل والاختلاف بين عدد من المعانى ، وينتج قراءة فى العمل الأدبى ، يبرر نفسه بالتأثير الذى يحدثه على القارىء .

فالأفكار التى تثيرها آدم بيد بصورة غير مباشرة ـ كما يقول « ويدوسون » وزملاؤه ـ تبدأ فى تهديد النظرية الليبرالية الإنسانية التى تؤمن بها « جورج إليوت » ، والتى قد يؤمن بها القارىء أو المفسر ، بمجرد أن يبدأ المفسر فى إقامة علاقات بين منظور النص ومنظور التفسير ؛ لأننا بمجرد أن نصبح على وعى بهذه العلاقات ، نضيف إلى معايير القيم المعتادة ـ مثل الشفافية الأيديولوجية ، أو ترابط الشكل الفنى وتماسكه ـ معيارا جديدا هو قدرة النص على إثارة جدل بين العالم الداخلى الذى يصوره من ناحية ، وواقع « علاقاته الحقيقية » بالعالم من حوله فى حقبة تاريخية محددة ، من ناحية أخرى .

لذلك فإن قوة هذا النوع من التفسير تكمن فى إلحاحه على أوجه التشابه والاختلاف بين « النص الداخلى » الذى يكشفه التفسير من خلال رصده للتناقضات الداخلية فى الأيديولوجية الظاهرة من ناحية ، والسياق التاريخى الذى كتب فيه النص من ناحية أخرى . كذلك تكمن قوته فى أنه يسوق حججا موضوعية ليدلل على أهمية إقامة هذا النوع من التقابل . ونتيجة لهذا النوع من التفسير تتغير بؤرة النص . ففى حالة آدم بيد مثلا تنتقل بؤرة النص فى التفسير من اهتمامات الفرد الواعية إلى « سياق العلاقات الاجتماعية الحقيقية » الذى يعيش بداخله . والهدف من سياسة تغيير بؤرة النص هكذا هو الكشف عن « اللاشعور السياسى » الدفين للنص ـ ذلك « اللا شعور » الذى لا يعترف به النص صراحة ، والذى يمثل خطرا كامنا على « الوعى السياسى للنص » ـ أى على أيديولوجيته الظاهرة . والمفسر هنا يسلك سلوكا شبيها بسلوك المحلل النفسى ؛ فهو يعتنق فكرة محددة تبدو صحيحة عن طبيعة العلاقات الحقيقية (فى إطار ديناميات الأسرة مثلا) ، ثم ينطلق فى تأكيد أن الكبت الذى ينتج عن الرغبة فى خداع النفس أو عن « الوعى الزائف » الذى تغذيه المصلحة الذاتية ـ هذا الكبت هو ما يمنع القارىء من الاعتراف بصدق التحليل الذى يقدمه الناقد له وصحته . فإذا قبلنا أن الماركسى يمتلك حقا بصيرة نافذة فى علاقة التاريخ بالنفس البشرية ، يصبح من الطبيعى أن ننظر إلى أى مقاومة للتفسير الذى يقدمه (كأن يفضل أحد التفسير الأخلاقى على التفسير الماركسى مثلا) ـ تصبح مثل هذه المقاومة دليلا على محاولة الكبت والتضليل التى تميز الأسلوب البرجوازى الواقعى . ويعتقد الماركسيون أن أى محاولة لإقامة التفسير على أسس « ليبرالية إنسانية » أو أخلاقية ، بعيدا عن التحليل السياسى ، تمثل محاولة هروب لن ينتج عنها إلا الكشف عن المزيد من التناقضات الذاتية الداخلية .

ويمكن أن يثير البعض عددا من الاعتراضات على المنطق الذى تقوم عليه هذه النظرة ، لاسيما أنه يعتمد اعتمادا كاملا على التسليم بصدق النظرية الأعلى التى تحكمه ، والتى تقول بأن التاريخ يتحكم فى شكل العلاقات الإنسانية ومسارها ؛ فقد يقول معترض بأن هذه النظرة النقدية تقوم على التعميم الشديد ، وأنها تجد فى النص معانى لا يمكن أن تكون وردت على ذهن الكاتب أو قرائه الأصليين . وقد يقول آخر إنها تتطلب وضع النص فى سياق تاريخى مخالف لسياقه ، كأن نحاول أن نفسر « العهد الجديد » فى ضوء « العهد القديم » ، أو أن نبحث ـ مع « إيان وات » ـ فى رواية روبنسون كروزو أو أعمال « ديفو » بعامة عن الخطوط العريضة لنظرية « طونى » فى علاقة الدين بنشأة الرأسمالية[٧٤] ، أو كأن نحاول أن نلخص تاريخ حياة « هاملت » فى ضوء نظرية « فرويد » . إن الطابع الماركسى للتفسيرات النصية التى تعرضنا لها حتى الآن يتبلور حقيقة فى افتراضها جميعا بأن أى معان خفية يكتشفها المفسر ستعارض بالضرورة الأيديولوجية السائدة ، أو البرجوازية ، أو أيديولوجية الطبقة الحاكمة . ومن الواضح بالطبع أن النظرة الماركسية فى تطور الرأسمالية ، وفى الصراع الطبقى ، وهلم جرا ، ستتعارض بالضرورة مع الأيديولوجية الصريحة التى تعبر عنها النصوص الليبرالية فى القرن التاسع عشر .

هوامش :

(١) فى بعض الأحيان يتم إعداد النص نفسه بحيث يتناسب وأهداف مؤسسة بعينها ، كما يحدث على سبيل المثال فى المؤسسات التعليمية التى تعدل النصوص الأدبية التى يستخدمها طلبة المدارس : انظر الدراسة التى قام بها R. Balibar بعنوان :
"An example of literary work in France: George Sand's 'La Mare audiable . The Devils Pool' of 1846 .
والتى تعرض فيها لهذا الموضوع . وقد نشرت الدراسة فى **The Sociology of Literature : 1848, F. Barker et al.** (eds.) , (Colchester, 1978)
وقد ناقش هذه الدراسة T. Bennett فى كتابه **Formalism and Marxism, (London, 1978), 158 ff.**

(٢) انظر E. D. Hirsch, **The Aims of Interpretation,** (Chicago, 1976), 120 .

وحول النصوص القانونية انظر :
S.C. Yeazell, "Canvention, Fiction and the Law" **New Literary History, Vol. XIII (1981), No. 1, 89 ff.**

(٣) حول موضوع النصح والتوجيه انظر :
O.P. Gauthier, **Practical Reasoning,** Oxford, 1963 Ch. 5, 66 ff.

(٤) R. Geuss, **The Idea of a Critical Theory,** (Cambridge, 1981), 23.

(٥) المرجع السابق ، ص ٢٢ . **(Ibid., 22)**

(٦) يرتبط هذا الاتجاه على وجه الخصوص بأعمال الناقد :
Jurgen Habermas
انظر R. Geuss, **ibid,** 12 ff., 31.

(٧) المرجع السابق ، ص ١٤ **(Ibid., 14)**

(٨) المرجع السابق ، ص ٢٠ ومابعدها .

(٩) انظر المرجع السابق ، فى أماكن متفرقة ، وبخاصة ص ٢٦ وما يليها (Cf. **Ibid., Passim** and esp. 26 ff.)

(١٠) انظر : T. Eagleton, **Criticism and Ideology,** (London, 1976), 44-63.
وكذلك : B. Sharratt, **Reading Relations,** (Brighton, 1982), 57 ff.
حيث يناقش كل من الكاتبين بعض نماذج النشاط الأدبى الماركسى فى المجتمع .

(١١) انظر : G. Watson, **The English Ideology** (London, 1973)
حيث يعرض الكاتب لظاهرة السلبية التى ميزت علاقة الروائيين الإنجليز بالمؤسسات السياسية فى القرن التاسع عشر .

(١٢) حول علاقة الأيديولوجية بالتصورات المختلفة للطبيعة البشرية انظر ــ على سبيل المثال : E. Fischer, **Art Against Ideology,** (London, 1969), esp. 77-134.

(١٣) الخطاب بتاريخ يونيو ١٩٥٦ ، وقد نشر فى الجزء الخاص بألبير كامى فى كتاب : **Theatre, recits, nouvelles,** ed, R. Quillot, (Paris, Pléiade 1962), 1973 ff.

(١٤) انظر : C.C. O'Brien, **Camus** (London, 1970), 47 ff.

(١٥) P. Thody, Albert Camus, (London, 1961), 106.

(١٦) D. Caute, **The Illusion** (London, 1972), 81 .

(١٧) انظر تفصيلات هذا الجدل فى : J. Cruickshank, **Albert Camus and the Literature of Revolt** (London, 1959), 120 ff.

(١٨) J. P. Sartre, **What is Literature?,** Translated by B. Frechtman (London 1950), 14 .

(١٩) George Orwell, **The Road To Wigan Pier** (Harmondsworth 1962), 93. CF. 116 f.

(٢٠) قارن المقطع من رواية أورويل بوصف جمع بقايا الفحم فى جنوب مقاطعة ويلز فى الفترة نفسها فى مرجع : Branson and M. Heinmann, **Britain in the 1930s** (London, 1973), 67.
وحول علاقة الرواية التاريخية بالأدلة انظر : A.C. Danto, **Analytical Philosophy Of History** (Cambridge 1965), Chs. 4 and 6.

(٢١) حول التفرقة بين عقائد المفسر والعقائد التى يعبر عنها النص ، ومحاولة الناقد أ . أ . ريتشاردز دحضها انظر مقالتى بعنوان : "I.A. Richards and the Fortunes of Critical Theory", **Essays in Criticism,** Voi. XXX (July 1980), No. 3, 198ff .

(٢٢) حول التعميمات انظر : R. Fowler, **Literature as Social Discourse** (London 1981, Ch. 6 **Passim,**
وكذلك للمؤلف نفسه **Linguistics and the Novel** (London 1977), 84-9.

(٢٣) I.A. Richards, **Practical Criticism** (1929; reprinted London 1964), 278.

(٢٤) T.S. Eliot, Shakespeare and the Stoicism of Seneca (1927), in his **Selected Essays** (London 1951), 137 .

(٢٥) المرجع السابق ، ص ٢٥٨ **(Ibid, 258)**

(٢٦) حول الدلالة الأيديولوجية لمدرسة النقد الحديث انظر : F. Mulhern, **The Moment of Scrutiny** (London 1979) .
وكذلك : J. Fekete, **The Critical Twilight** (London 1978)

(٢٧) R. Barthes, **S/Z** (Paris 1970), 211 .
وفى الكتاب نفسه ، فى صفحة ١٠٢ وما يليها ، يناقش بارت فكرة الفنان بوصفها فكرة برجوازية .

(٢٨) انظر : B. Thorne and N. Henley (eds) **Language and Sex(difference and dominance** (Rowley, Mass. 1975) .
وكذلك : R. Lakoff, **Language and Woman's Place, Language in Society,** 2 (1973), 45-80.

(٢٩) C. Belsey, **Critical Practice** (London 1980), 42 .

(٣٠) انظر : R. Barthes, **Système de la mode** (Paris 1967), 265 .

(٣١) C. Belsey, **Op. Cit,** 47 ff.
وفى هذا تتفق بيلسى مع الآراء التى طرحها جـ . وليامسون فى كتابه فك الشفرات الإعلانية
J. Williamson, **Decoding Advertisements** (London 1978).

(٣٢) المرجع السابق ، ص ٤٧ . **(Ibid., 47)** .

(٣٣) المرجع السابق ، ص ٤٩ . **(Ibid., 49)** .

(٣٤) R. Barthes, **Mythologies** (Paris), 173. وفى ترجمة Annette Lavers إلى الإنجليزية التى نشرت فى لندن عام ١٩٧٢ ، ص ١٠٠ .

(٣٥) المرجع السابق ، النسخة المترجمة إلى الإنجليزية ، ص ١٠٠
الأصل الفرنسى ، ص ١٧٣ **(Ibid., 173)**

(٣٦) المرجع السابق ، ص ١٧٤ **(Ibid., 174)**

(٣٧) المرجع السابق ، ص ١٧٥ **(Ibid., 175)**

(٣٨) P. Thody, **Roland Barthes: a conservative estimate,** (London 1977), 42

(٣٩) انظر : I. A. Richards, **Practical Criticism** (1929 reprinted, London 1964), 53 ff.

(٤٠) J. Fiske and J. Hartley, **Reading Television** (London 1978), Passim, esp. 116 FF. and 124 FF., 190 F.
(فى أماكن متفرقة ، بخاصة ص ١١٦ وما يليها ، وص ١٢٤ وما يليها ، وص ١٩٠ وما بعدها) .

(٤١) المرجع السابق ، ص ٤١ والصفحات التالية : **(Ibid.,** 41 ff.)

(٤٢) R. Barthes, **Le Plaisir du Texte** (Paris 1973), 5 (Barthes, **the Pleasure of the Text,** Trans. R. Miller, (London 1976, 32).

(٤٣) انظر : J.L. Sammons, **Literary Sociology and Practical Criticism** (Bloomington and London 1977), 60.
ورغم أننى اعتمدت أساسا على هذا المرجع إلا أن هناك مصادر أخرى انظر مثلا : R. Williams, **Marxism and Literature** (Oxford 1977), 13 ff.
وكذلك : C. Slaughter, **Marxism, Ideology and Literature** (London 1980), 81 F., 187.

(٤٤) حول رأى ماركس فى الرومانسية بأعتبارها وهما له مبرراته التاريخية انظر : C. Slaughter, **Op. Cit,** 9.

وكذلك : F. Jameson. **The Political Unconsious** (London 1981), 96.

وفي هذا الكتاب يقول المؤلف إن الحركة الرومانسية كانت «لحظة غامضة» في تاريخ الكفاح ضد الرأسمالية . وبطبيعة الحال تتسم معظم هذه التعميمات بقدر من السذاجة ــ ويناقش Butler في أماكن متفرقة من كتابه **Romantics, Rebels And Reactionaries** (Oxford 1981) التغيرات التي طرأت على الاتجاهات السياسية لشعراء ينتمون لحركة الرومانسية في إنجلترا .

(٤٥) انظر : L. Trotsky, **Literature and Revolution,** (Ann Arbor 1960), 242 f.

(٤٦) انظر : K. Marx and F. Engels, **the German Ideology** (London 1967), 64 f.

(٤٧) انظر: J. L. Sammons, **op. cit**, 60

(٤٨) هكذا لخص R. Geuss فكرة لوكاتش في كتابه **The Idea of a Critical Theory** (Cambridge 1981), 24 .

وأشار إلى كتاب لوكاتش **Geschichte und Klassenbewsstsein** (Neuwied and Berlin 1968), 87, 141, 148 ff., 357 ff. .

(٤٩) يتعرض النقاد الماركسيون كثيرا في كتاباتهم لعلاقة النصوص بالأيديولوجية السائدة . فعلى سبيل المثال ، انظر : **T. Eagleton, Criticism and Ideology**, London 1976, Ch. 3, 64-101 .

وانظر أيضا : C. Slaughter, **Op. Cit.**, Chs. 4-6.

(٥٠) G. Lukacs **The Historical Novel,** (Harmondsworth 1969), 96f.

(٥١) C. Slaughter, **op. Cit.**, 129

(٥٢) J. Bennett, **Formalism and Marxism,** (London 1977), 39

(٥٣) G. Lukács , in D. Craig, (ed.) **Marxists on Literature,** (Harmondsworth 1965), 285.

(٥٤) المرجع السابق . **(Ibid.)**

(٥٥) المرجع السابق ، ص ٢٨٧ **(Ibid., 287)**

(٥٦) المرجع السابق ، ص ٣٢٣ **(Ibid., 323)**

(٥٧) المرجع السابق ، ص ٢٨٨ . **(Ibid., 288f.)**

(٥٨) المرجع السابق ، ص ٢٩٤ و٣٠٥ . **(Ibid., 294; cf. 305)**

(٥٩) المرجع السابق ، ص ٣٠٣ **(Ibid., 303)**

(٦٠) المرجع السابق ، ص ٣٢٤ **(Ibid., 324)**

(٦١) المرجع السابق ، ص ٣٣٤ **(Ibid., 334)**

(٦٢) المرجع السابق ، ص ٣٤٤ **(Ibid., 344**

(٦٣) المرجع السابق ، ص ٣٤٨ **(Ibid., 348)**

(٦٤) F. Jameson, **Op. Cit.**, 20.

(٦٥) T. Eagleton, **Op. Cit.**, 16.

(٦٦) P. Macherey. **Pour Une Theorie De la Production Litteraire** (Paris 1966), 66 .
(Macherey, **A Theory of Literary Production**, trans. G. Wall, london 1978, 52)

(٦٧) المرجع السابق ، ص ١٠٣ **(Ibid., 103)**
والترجمة الإنجليزية ، ص٨٤ **(Ibid., 84)**

(٦٨) المرجع السابق ، ص ١١٣ **(Ibid., 113)**
والترجمة الإنجليزية ، ص ٩٢ وبعدها **(Ibid., 92f.)**
انظر كتاب تيري إيجلتون (Terry Eagleton) المذكور سابقا ، ابتداء من صفحة ٩٠ حول علاقة ماشيري بعالم النفس سيجمون فرويد .

(٦٩) P. Macherey, **Op. Cit.**, 190 .

(٧٠) C. Belsey, **Critical Practice**, (London 1980), 108.

(٧١) T. Bennett, **Op. Cit.**, 25.

(٧٢) C. Belsey, **Op. Cit.**, 109.
وانظر أيضا : F. Jameson, **Op. Cit.**, 48ff.

(٧٣) P. Widdowson, Paul Stigant, And Peter Brooker. "History and Literary Value" **Literature and History, V. 1 (1979), 2ff.**

(٧٤) I. Watt, **the Rise of the Novel** (Harmondsworth. 1963), 62 ff.

الخطاب الشعرى بوصفه أيديولوچية*

أنتونى إيستوب*

ترجمة : حسن البنا

تقديم : الترجمة التالية لفصل من كتاب بعنوان « الشعر بوصفه خطابا » Poetry As Discourse ، لمؤلفه أنتونى إيستوب Antony Easthope . والكتاب منشور حديثا (١٩٨٣) فى سلسلة New Accents التى يقوم على تحريرها تيرنس هاوكس T. Hawkes .

أما السلسلة ، كما يشير المحرر العام لها فى كل كتاب منها ، فتتصدى لمواجهة عالمنا المتغير الذى يؤثر على طبيعة الدراسات الأكاديمية ، التى يفترض أنها تعكس مجتمعنا وتساعد على صياغته . ويتضح هذا الأمر فى مجال الدراسات الأدبية بصفة خاصة ؛ ومن ثم تأتى أهمية الكشف عن الفرضيات والمسلمات الموروثة من الماضى فى هذا المجال ، وبصفة خاصة تلك التى لم تعد تبدو مناسبة للواقع الذى يعيشه جيل جديد . والسلسلة New Accents تحاول أن تقوم بدور إيجابى فى هذا الوضع ، بالعمل ــ من خلال كتبها ــ على تشجيع عملية التغير بدلا من مقاومتها ، وتوسيع الحدود القائمة حديثا لتجدد الأدب ودراسته الأكاديمية بدلا من تثبيتها . وبالإضافة إلى ذلك تهتم السلسلة بالتعليق على أهم مناطق الاهتمام البارزة حديثا ، من طرق تحليل ، ومفاهيم ، وأفكار جديدة حول طبيعة الأدب ودوره فى علاقته بالمجتمع ، وكذلك تلك الخاصة باللغة .

أما مؤلف هذا الكتاب فيعمل محاضرا للإنجليزية فى معهد مانشستر للفنون بإنجلترا . وقد صدر الكتاب عن دار Methuen بلندن ونيويورك . وهو يتكون من جزئين : الأول بعنوان « نظرية للخطاب » ؛ ويشمل ثلاثة فصول : الأول بعنوان : « الخطاب بوصفه لغة » ؛ والثانى هو الذى نترجمه هنا ؛ أما الثالث فهو بعنوان « الخطاب بوصفه فاعلية » . والجزء الثانى من الكتاب يحمل عنوان « الشعر الإنجليزى » ؛ ويشمل سبعة فصول ، يعد الأخير منها خاتمة . والجزء الأول نظرى فى أساسه ، أما الجزء الثانى فهو تطبيقى . والكتاب يحاول أن يحلل الشعر بوصفه خطابا شعريا ، وهذا يكون ممكنا ــ كما يُشير التعريف بالكتاب ــ من خلال مفهوم للخطاب بوصفه شكلاً يتحدد فوريا من خلال اللغة،الأيدلوجية والفاعلية .

والكتاب كذلك ينطلق إلى قراءة التقليد الإنجليزى ــ من شكسبير إلى إليوت ــ بوصفه خطابا مفرداً ، ملتزما بافتراضات معينة عن اللغة ، والمجتمع ، والفردية ، ومنكرا افتراضات أخرى . وإن أساسا ثابتا للمبدأ الذى يقوم عليه الكتاب يمكن العثور عليه فى الصفات الشكلية للشعر ، وبصفة خاصة فى استخدام الوزن الإيامبى ، واستخدام تكنيك شعرى يعطى أثر الصوت الفردى المتكلم « حقيقة » . وتؤخذ التنوعات التاريخية فى الخطاب فى الحسبان من خلال تحليل قصائد لشكسبير ، وبوب ، ووردزورث ، وإليوت وباوند .

والفصل الذى نترجمه هنا يحمل عنوان « الخطاب [الشعرى] بوصفه أيديولوجية » Discourse As Ideology . وهو مثل كل الفصول الثلاثة الأولى ، يتكون من ثلاثة أجزاء : الأول يحمل عنوان « الاستقلال النسبى للخطاب الشعرى The Relative Autonomy of a Poetic Discourse (ص ١٩-٢٢) ؛ والثانى عنوانه « المذهب المادى والشعر » Materialism and Poetry (ص ٢٢-٢٤) ؛

● فصل من كتاب : « الشعر بوصفه خطابا » لأنتونى ايستوب
Antony Easthope, Poetry as Discourse, New Accents, Methnen, London, New York , 1983.

والثالث « الأيديولوجية بوصفها وضعا فاعلا » "Ideology as Subject Position" (ص ٢٤ ــ ٢٩)

وقد حرصت جهدى فى ترجمتى لهذا الفصل على أن أحافظ على الصورة التى قدمه المؤلف بها ، من حيث الشكل المتصل بطريقة وضعه لهوامشه وإشاراته ــ كما سوف يتضح ــ داخل النص نفسه ، ومن حيث المحتوى المتصل بمدى فهمى للنص من ناحية ، ومحاولتى أن أنقله إلى لغة عربية سليمة ومفهومة من ناحية أخرى . وقد حاولت أن أضع بعض الهوامش فى نهاية الترجمة ؛ وهى لتوضيح بعض إشارات المؤلف ، أو للتعريف ببعض العبارات والاصطلاحات التى ذكرها . ولم أذكر داخل الترجمة مقابلات إنجليزية إلا إذا كان الأمر يتعلق بعَلَم غير معروف فى العربية بصورة شائعة ، فإننى أكتبه فى هذه الحال بالإنجليزية والعربية معا فى أول مرة ، ثم بالعربية بعد ذلك . ومن ناحية أخرى فربما ذكرت بعض المقابلات الإنجليزية الأخرى إلى جانب ترجمتى لها ؛ لأننى ، فى هذه الحالة ، لا أكون متأكدا من وضوح الترجمة لدى القارىء . وثمة ملاحظة أخيرة عن أسلوب المؤلف . إن أسلوبه ليس صعبا بمعنى الكلمة ، ولكنه يكثر من استخدام الأداة النحوية الإنجليزية as منذ بداية العنوان حتى نهاية الكتاب . وقد جعل هذا الاستخدام المتكرر للكلمة ذاتها أمر ترجمتها متكررا كذلك ، والاختيارات الصحيحة لترجمة as إلى العربية ليست كثيرة : بوصف ، لكون ، أو بدون ذكرها إذا كان الفعل الأساسى فى الجملة متعديا إلى مفعولين بصفة خاصة ، فليعذرنى القارىء بوصفه كريما . أما الكلمات الواردة بين قوسين معقوفين [ ] فمن عندى لتوضيح السياق .

الخطاب الشعرى بوصفه أيديولوجية

« إن قليلا من الشكلية يبعد المرء عن التاريخ . . . وكثيرا منها يقرب المرء منه ثانية » .

روﻻن بارت

من كتاب « أساطير »



الاستقلال النسبى للخطاب الشعرى

فى افتراض أن الشعر يتحدَّد فقط بالتكرار وتكثيف الدال ، تتطابق مقالة ياكبسون[1] والتقليد الشكلى الروسى . ولكنه الأمر نفسه من حيث كون الشعر دائما بمثابة خطاب شعرى ، ينكشف ــ من ثم ــ عن إمكانات وحدود ذات صبغة تاريخية . إن الخطاب ، فى عبارة سوسير ، حقيقة اجتماعية ، وهو أيضا حقيقة اجتماعية ؛ فالتحديد اللغوى يتضمن بشكل متزامن تحديدا أيديولوجيا . واستنتاج إليوت أن « الآثار تكوِّن فيما بينها نظاما مثاليا » صحيح فى تأكيده التماسك الذاتى للخطاب الشعرى . ولكنه من الخطأ أن نفهم هذه الاستقلالية بوصفها مثالية ، متعالية ومطلقة ، وليس بوصفها مادية ، تاريخية ونسبية .

وقد أدرك جراهام هوه G.Hough أن فى القول بأن النقد الأدبى « يجب أن يكون قادرا على إعطاء بعض التقدير الواضح لعلاقة الأدب بالنظام الاجتماعى ، يتطلب بعض التطبيق للماركسية » (١٩٧٠ ، ص ٥٧) . وفى الوصف الكلاسيكى لهذه العلاقة : « تكون البنية الاقتصادية للمجتمع » قاعدة ، أو « الأساس الحقيقى » الذى عليه « تقوم بنية فوقية قانونية وسياسية » . « إن الأشكال الإستطيقية » (ومن بينها الشعر) هى بعض « الأشكال الأيديولوجية » لـ « الوعى الاجتماعى » المتصل بالبنية الاقتصادية والمحدد بها فى القاعدة . (ماركس وإنجلز ١٩٥٠ ، ١ ، ص ٣٢٨-٣٢٩) . والشعر بوصفه شكلا أيديولوجيا غيرُ مطابق للقاعدة الاقتصادية ؛ لأنه لو كان مطابقا لها لما أمكن النظر إليه بوصفه شيئا منفصلا عنها . وعلى الرغم من أنه فى كل عصر « لا تكون الأفكار السائدة أكثر من تعبير مثالى عن العلاقات المادية المسيطرة » (ماركس وإنجلز ١٩٧٠ ، ص ٦٤) ، فهى ليست إلا هذه العلاقات ذاتها فى صورة « مثالية » ، ومن ثم تعد إلى حد ما تعبيرا له استقلاليته :

« كل طبقة جديدة تضع نفسها فى مكان طبقة حاكمة قبلها ، تكون مضطرة ، لمجرد أن تنفذ إلى هدفها ، إلى أن تصوِّر مصلحتها بوصفها المصلحة العامة لكل أعضاء المجتمع ؛ أى أنها تعبر عن نفسها فى شكل مثالى . إن عليها أن تعطى أفكارها شكل العمومية ، وتصوِّرها بوصفها الأفكار الوحيدة المعقولة ، والمشروعة على نحو شمولى » . (السابق ، ص ٦٥-٦٦)

إن الأيديولوجية لا « تعكس » البنية الاقتصادية للمجتمع . ولكى تكون هذه « الأفكار » مؤثرة بوصفها أيديولوجية عليها أن تنبسط إلى « شكل الشمولية » فى محاولة لملء كل « المجال » الفكرى المتاح . إن للأيدلوجية فى [ثنائية] « الشكل » و « المحتوى » استقلالا ، برغم أن هذا الاستقلال ذاته يعود ليتعلق بمصلحة الطبقة . إن الأيديولوجية يجب أن تعمل بوصفها أيديولوجية وليس شيئًا آخر . واستقلال الأيديولوجية ، الذى يتضمن بالطبع استقلال الأشكال الأدبية والشعر ، يمكن أن يُفْهَم من خلال بعض البراهين والشروح التى قدمها إنجلز لنظرية القاعدة والبنية الفوقية . فإنجلز يكتب (فى خطاباته إلى بلوخ وشميدت) أن « إنتاج حياة حقيقية وإعادة إنتاجها

« هو » العنصر الحاسم بشكل نهائى فى التاريخ » ، وأن هذا العنصر يؤكد نفسه أخيرا من خلال « التفاعل » مع العناصر السياسية والأيديولوجية للبنية الفوقية » (ماركس وإنجلز ، ١٩٥٠ ، ٢ ، ص ٤٤٣) . ولهذا يكون للدولة ـ مثلا ـ بوصفها قوة سياسية « استقلال نسبى » عن الأحوال الاقتصادية (السابق ، ص ٤٤٧) . وهذا المفهوم قد ظفر بتحديد آخر ، وذلك بالرجوع إلى القانون بوصفه شكلا من أشكال البنية الفوقية . وفى الدولة الحديثة يجب أن تكون مجموعة مبادىء القانون تعبيرا عن أحوال اقتصادية عامة (ومن ثم قريبة من القاعدة) ، ولكنها يجب كذلك أن « تكون تعبيرا متماسكا داخليا ، لا يختزل نفسه ، بسبب تناقضات داخلية ، إلى لا شىء » . (السابق ، ص ٤٤٨) .

وهذا الوصف له آثار مباشرة فى فهم علاقة الشعر بالتاريخ ؛ أى فى فهم فكرة الخطاب الشعرى بوصفه خطابا أيديولوجيا . فإذا كانت الدولة ذات « الاستقلال النسبى » وكان قانون كليهما يتعلق بالمجتمع ويعمل بوصفه « تعبيرا متماسكا داخليا » مثل القانون ، حينئذٍ يمكن النظر إلى الشعر كذلك على أنه قائم بالتزام مزدوج تجاه وضعه التاريخى وتجاه « طبيعته » الخاصة بوصفه شعرا . وفيما قدمه الفرنسى الماركسى لويس آلتوسير من تأكيد لأفكار إنجلز وهو بصدد تنقيحها ، يقف الشعر مثلا واضحا للممارسة الأيديولوجية التى تتحدد باستقلالها النسبى .

وفى ثلاثينيات القرن العشرين ظهر عدد من الكتب التى تدور فى فلك التقليد الماركسى ، والتى اختزلت الشعر إلى شىء لا يعدو أن يكون تعبيرا مباشرا عن البنية الاقتصادية . وعلى سبيل المثال يحاول كتاب كريستوفر كودويل Caudwell الوهم والحقيقة أن يبين أن النهاية المُحْكَمة للدوبيت البطولى فى القرن الثامن عشر ترجع إلى مقاييس مستوردة ومعاصرة (١٩٤٦ ، ص ٤٦-٤٨) . والخطأ فى هذا هو افتراضه أن التكوين الاجتماعى يمثل نوعا من الوحدة العضوية ، حتى إن أى تغير فى جزء واحد منها (التزامات العادات) يؤثر على كل جزء آخر (متضمنا ذلك نهايات البيت الشعرى) . وفى المفهوم الآلتوسيرى ، يكون المجتمع بنية لامركزية فى السيطرة . وهى لامركزية لأنها تتكون من ثلاث ممارسات أساسية (اقتصادية ، وسياسية ، وأيديولوجية) ، لكل منها استقلاليته ، ولكنها كذلك شرط ضرورى ، وإن كان غير كاف ، لكل من الممارستين الأخريين ؛ فلا قيام لممارسة منها ، باختصار ، فى صورة مركزية . وهى بنية فى السيطرة لأن الممارسة الاقتصادية تقرر بشكل نهائى أىَّ واحدة من الأخريين ، وفى أى وقت ، تكون سائدة ، (هذا وصف مختصر بشكل حاد ؛ وهناك وصف أكمل منه يقدمه تونى بينت T. Bennett فى الشكلية والماركسية ، مجلد مبكر للسلسلة الحالية ، ١٩٧٩ ، ص ٣٦-٤٣) . وبطريقة متساوقة تماما مع كتابات ماركس وإنجلز ، يجعل آلتوسير من الممكن فهم الشعر على أن له استقلاليته ، وبوصفه نسبيا على المستوى التاريخى . فمن جانب يكون الشعر ممارسة متميزة وملموسة فى استقلاله الخاص ، متطابقا مع قوانينه وتأثيراته الخاصة ، ونظاما تشكله « آثار » فيما بينها . ومن جانب آخر ، وفى الوقت نفسه ، يكون الشعر دائما بمثابة خطاب شعرى ؛ أعنى جزءا من التكوين الاجتماعى المحدد تاريخيا . وكلا الجانبين يشكل تزامنا لخصه أندرو كوليير Collier على النحو التالى :

> « عند ماركس ، يمثل التكوين الاجتماعى بنية . . . تحدِّد الطبيعة الاجتماعية لعناصرها ، والتناقضات بينها . وتتضاعف عناصرها بوصفها موجودات مادية تخضع لقوانين طبيعتها المادية ذاتها ، وبوصفها أطرافا لعلاقات اجتماعية تحتل فيها أدوارا محددة تتولد عن البنية » . (كوليير ١٩٧٩ ، ٣ ، ص ٧٧) .

فى هذا العرض يكون الشعر ، بوصفه عنصراً فى كيان بنية اجتماعية ما ، خاضعا لقوانين طبيعته المادية الخاصة به ، وطرفا أيضا فى علاقات اجتماعية . وفى عبارة أخرى ، فإن ما يجعل الشعر شعرا هو ما يجعل الشعر أيديولوجية .

المذهب المادى والشعر .

إن عمل آلتوسير[٢] يتمثل فى أنه أعاد صياغة المفهوم الماركسى للاستقلال النسبى ، مؤكدا قوانين « التماسك داخليا » فى أى ممارسة . وفى أعقاب هذا أصبح واضحا أن أنواع الخطاب المختلفة ووسائل التمثل فيها كذلك صار لها استقلالها الخاص . وقد تمَّ الاعتراف بهذا عندما أصبح يُشار إليها بوصفها ممارسات دالة . (انظر هيث Heath ١٩٧٤ ـ ص ١٢٠) . ولكن عند التحقق من هذه الاستقلالية تثار مشكلة العلاقة بين الممارسة الأيديولوجية والممارسة الدالة ، بين « الأيديولوجى » و « الإستطيقى » . إنها مشكلة يركز تيرى إيجلتون الحديث عليها بصورة متصلة فى كتابه ، النقد والأيديولوجية (١٩٧٦) .

إن الصعوبة تتمثل فى أن هذا التمييز يتصل بما هو قائم بين « المحتوى » و « الشكل » ، ويتأسس على وجهة النظر التى ترى أن النص (وإن كان هذا بشكل غير مباشر) شفاف وقادر على أن يعكس أو يمثل شيئا خارجه ؛ والـ « شىء » فى هذه الحالة يعد أيديولوجية .

ولكن « المحتوى » و « الشكل » لا يمكن أن ينفصلا ، سواء بوصفها ممارسة أيديولوجية وممارسة دالة ، أو بوصفهما الأيديولوجى والإستطيقى . إن نقض هذا الوضع مرة أخرى يكمن فى حقيقة أسبقية الدال . إن المدلولات ، سواء بوصفها معانى « مدونة » أو بوصفها أيديولوجية ، لا توجد قابعة ببساطة فى مكان ما حول دوالها ومنفصلة عنها . ومن جهة أخرى فإن الدوال ينبغى العثور عليها منتشرة فى المكان كله ، ولكن يظل لها دورها الخاص فى تحديد المدلولات ، كما أنها ينبغى أن تؤدى دورها فى عملية القراءة بحيث تدفع بالمدلول إلى الوجود . والأيديولوجية ، بوصفها مدلولا ، لا تتحقق إلا فى أنواع بعينها من الخطاب (أفلام هوليود ، أخبار التليفزيون ، المناقشات البرلمانية ، الخ) . إنها لا تتحقق « بشكل عام » [لكونها] قادرة على أن تكون متواصلة بشكل شفاف خلال الخطاب ، وإنما تتحقق فى أنواع من الخطاب بعينها ، معتمدة على النشاط الخاص الذى تقوم به وسائل التمثل الخاصة لإنتاج الأيديولوجية . والواقع أن وسائل التمثل هذه ليست واسطة محايدة يمكن أن تستخدم بشكل متوازن فى نقل بعض المدلولات الأيديولوجية ، ولكنها فى الواقع مشكلة لصالح الأيديولوجية ؛ ولذ فهى نفسها ذات صفة أيديولوجية .

وفى اللحظة التى نرفض فيها الشفافية بوصفها محدِّدة لطبيعة الخطاب ، يتحتم أن تختفى ثنائية الشكل/المحتوى . وفى اللحظة التى تختفى فيها هذه الثنائية ، لا يعود من الممكن أن نميز المدلول (الذى هو أيديولوجى) من الدال أو من وسائل التمثل (التى هى غير أيديولوجية) . إن الأيديولوجية لا يمكن أن تُحْصَر بعد الآن فى كونها متعلقة فحسب ، أو متعلقة أساسا ، بالمدلول . وتنسحب وجهة النظر هذه على كل أنواع الخطاب . وكل ما هنالك أنها أكثر قابلية للتطبيق بشكل واضح على الخطاب الشعرى ؛ لأن الشعر يمتاز بتكثيف الدال . وهى تخلع على تحليل الشعر مميزات فورية ؛ لأنها على الفور تجعل ما قد أهمل بشكل ما لكونه مجرد أدوات للتمثل ـ تجعله مرئيا بوصفه أيديولوجيا . إن كل جانب من جوانب الخطاب الشعرى يصبح قابلا للسؤال ، خصوصا تلك الجوانب المتروكة عرفيا دون استشكال لكونها إستطيقية ، شكلية وطبيعية .

إن كل أنواع الخطاب فى وسائل تمثلها خاضعة (على حد تعبير كوليير) لـ « قوانين طبيعتها المادية الخاصة بها » . فالفيلم ، مثلا ، كى يكون فيلما ، يتكون من تمثل خلال تسليط الضوء والظل على صور متحركة مسجلة على شاشة كبيرة ينظر إليها من بعد . وهذا يفصل « طبيعتها المادية » عن عرض الشرائح المصورة من ناحية (حيث صورها المسجلة لا تتحرك) ، وعن التليفزيون من ناحية أخرى (حيث تقدِّم صوره المتحركة على شاشة صغيرة ينظر إليها بشكل خاص . انظر هيث و سكيرو Skirrow ١٩٧٧ ، ص ٥٢-٥٧) . إن مثل هذه الطبيعة المادية دائما تاريخية .

وأنواع الخطاب ووسائل تمثلها تحيا وتموت داخل التاريخ . إن [صناعة] الفيلم لم توجد قبل نهاية القرن التاسع عشر ، والتليفزيون لم يوجد حتى ثلاثينيات القرن العشرين . وبعض الأشكال ذات الطبيعة الاستطرادية قد ذهبت إلى الأبد ـ على سبيل المثال الماسك masque[٣] والمادريجال madrigal[٤] . وحين تكون أنواع الخطاب حية ، فإن العلاقة بينها تتغير على الدوام ؛ وعلى سبيل المثال تلك العلاقة بين الفيلم ، والتصوير الفوتوجرافى ، وتقليد عصر النهضة فى المنظور الخطى فى التصوير . (انظر هيث ١٩٨١) . وثمة مثل أكثر صلة بالموضوع هنا ، هو العلاقة المتغيرة بين الموسيقى والشعر فى شكل الأغنية (سوف يؤخذ هذا فى الاعتبار فى الفصل السادس ، مع الإشارة إلى عصر النهضة ، ومرة أخرى فى الخاتمة فى الفصل العاشر) .

إن الشعر ، إذن ، خاضع لقوانين طبيعته المادية من حيث كونه مكتوبا فى أبيات . وهذا الملمح ، على نحو ما ذهب إليه الشكليون الروس أو المحدِّدون Specifiers (لنعطيهم لقبهم غير الستاليني) ، هو الملمح المسيطر dominanta[٥] للشعر ؛ أى أنه ذلك الملمح الذى يجعل الشعر على وجه التحديد شعرا . ولكن لما كان الشعر دائما خطابا شعريا محددا ، فإن تنظيم البيت الشعرى يأخذ دائما شكلا تاريخيا محددا ؛ ولذا فهو ذو صفة أيديولوجية . وفى التقليد الشعرى الإنجليزى تنظم الأبيات على وزن مفرد ، هو الوزن الإيامبى . وفى الحقيقة يعد الاستخدام الثابت لهذا الوزن إضافة أساسية لتماسك هذا النوع من الخطاب الشعرى . وفى الفصل الرابع سوف يحلل الوزن

الإيامبى بوصفه أيديولوجيا ؛ وذلك لكونه أساسيا وماديا من وسائل تمثل هذا الخطاب إلى حد بعيد .

إن الجزء الثانى من هذا الكتاب يتبنى وجهة نظر تذهب إلى أن الخطاب الشعرى الإنجليزى منذ عصر النهضة نتاج للتاريخ ، محدد أيديولوجيا ؛ وهو يعد من هذه الناحية شكلا تاريخيا مهيا ، ذا حدود مشتركة مع النمط الرأسمالى للإنتاج وهيمنة البرجوازية بوصفها الطبقة السائدة . ومن ثم فإنه خطاب شعرى برجوازى . وسوف يذهب البعض إلى أن تماسك الخطاب لا يكمن فى استخدام الوزن الإيامبى فحسب ، بل يكمن كذلك فى « صياغة » محددة فى الدال وفى وسائل التمثل ؛ فى ثبات العلاقة بين النطق enunciation والمنطوق enounced . (وسوف يُشْرَح هذان المصطلحان فى الفصل الثالث)[٦] . ولفهم هذا ، نحتاج إلى وصف مختلف للأيديولوجية . إن الخطاب الشعرى يجب أن ينظر إليه بوصفه أيديولوجيا ، لا لأنه ببساطة نتاج تاريخى ، ولكن لأنه نتاج يستمر فى « إنتاج » القارىء الذى ، ينتجه [بدوره] خلال قراءته فى الحاضر .

الأيديولوجية بوصفها وضعا فاعلا :

إن التقليد الشعرى ممارسة تتمتع باستقلال نسبى . إنه خطاب خاضع لقوانين طبيعته المادية ومكانه فى التاريخ . وهو لا « يعكس » التاريخ ، ولكن التاريخ مدوَّن فيه على مستوى الدال . وبالتالى نقرأ ، إن الخطاب الشعرى نتاج للتاريخ . وهذه إشكالية أولى (أو بنية من الأسئلة والأجوبة) التى يمكن أن تعين فيها الإشكالية . ولكن لما كان الخطاب الشعرى يتكون من لغة فهو دائما إنتاج قارىء ؛ وهذه إشكالية مختلفة . وكما يقول بارت : « فى النص ، القارىء وحده يتكلم » (١٩٧٥ ، ص١٥١ ، التأكيد فى الأصل) ، برغم أن هذا بطبيعة الحال لايحدث قط بأسلوب تطوعى أو غير اضطرارى ؛ ذلك أن ما « يتكلمه » القارىء هو دائما نص تاريخى (حتى لو كان مؤلفا بالأمس فقط) ، وأن القراءة الفردية تحدث دائما داخل ممارسة للقراءة ؛ أى أنها مقررة اجتماعيا . إن السيف المستخدم فى القرن السادس عشر ، وسونيتة القرن السادس عشر ، كلاهما نتاج للتاريخ . ولكن القصيدة ، مكونة من دوال ، ينتجها القارىء فى الحاضر بطريقة لايمكن أبدا لسياف معاصر أن « ينتج » بها سيفا يستخدمه .

إن هاتين الإشكاليتين ربما ميز بينهما ماركس فى وصفه الكلاسيكى لعلاقة القاعدة والبنية الفوقية . فمن ناحية تعد « الأشكال الأيديولوجية » بوصفها جزءا من البنية الفوقية نتاجاً تحدده البنية الاقتصادية ؛ ومن ناحية أخرى ، يحدث الصراع فى أوقات الثورة بين البنية الاقتصادية والبنية الفوقية السياسية . وثمة « أشكال أيديولوجية يصبح الناس فيها واعين بهذا الصراع ، ويجادلون فيه حتى يصلوا إلى حل » (١٩٥٠ ، ١ ، ص ٣٢٩) . إن المجموعة الأولى من الأشكال تبدو كأنها نتاج للتاريخ ، فى حين أن المجموعة الثانية تبدو أكثر انتظاما لتلك الأشكال التى ينتج الناس خلالها تاريخهم . والمؤكد أن التمييز بين المجموعتين يتضح على نحو متكافىء فى فقرات ماركس الكلاسيكية ، الخاصة بالأيديولوجية والفن الإغريقى القديم . إن هذه الفقرات تبين كيف أن الفن الإغريقى يعتمد بشكل خاص على

الأسطورة الإغريقية ؛ على « الطبيعة والأشكال الاجتماعية المنقحة حقا بشكل فنى لاواع خلال الخيال الشعبى » . (١٩٧٣ ، ص ١١٠) . إن الأسطورة الإغريقية ، والأيديولوجية تقعان فى منطقة خطرة هى ، نتاج ما يدعوه ماركس فى مكان آخر « الأسلوب القديم للإنتاج » ، ولا يمكن أن تكون نتاجا للرأسمالية الصناعية فى القرن التاسع عشر . فلماذا إذن تظل الإلياذة ، وقصة أوريستيا ، وقصة الطاغية أوديب ، حية ؟ وكما يشير ماركس :

«فإن المشكلة لاتكمن فى فهم أن الفنون والملحمة الإغريقية لاتنفصل عن أشكال بعينها من التطور الاجتماعى ، وإنما المشكلة هى أنها لاتزال تقدم إلينا متعة فنية ، وأنها من ناحية معينة يُنْظَر إليها بوصفها شكلا معياريا ، وبوصفها نموذجا لايمكن النيل منه » . (السابق ، ص١١١) .

إن الإشكاليتين متميزتان هنا : الخطاب الشعرى بوصفه نتاجا للتاريخ ، والخطاب الشعرى بوصفه نتاجا للقارىء فى الحاضر . فى الأولى ، يجب أن يفهم الفن الإغريقى كما هو مدوَّن فى تاريخه ؛ وفى الأخرى يكون هذا الفن بالضرورة أكثر من ذلك التاريخ بما أنه مُنْتَجٌ فى قراءة حديثة .

إن نقطة الجدل [هنا] ، على نحو ما قد بينها ستيفن هيث (١٩٧٧) ، هى ما إذا كان ينبغى أن يُنْسب الخطاب الشعرى واللغة نفسها إلى القاعدة أو البنية الفوقية ؛ إلى الاقتصاد أو الأيديولوجية . وقد كانت هذه النقطة مثار جدل بين اللغوى الروسى مار N. Y. Marr وستالين . لقد أوضح مار فى بحث له فى ١٩٢٨ أن « اللغة هى على وجه الدقة قيمة تنتمى إلى البنية الفوقية ، مثلها فى هذا مثل التصوير أو الفنون بعامة » (هيث ١٩٧٧ ، ص٧٠) . ورفض ستالين أن يعزو اللغة إلى بنية فوقية (بما أنها لم تكن نتاجا لمجتمع ما ولكن لكل المجتمع الإنسانى) ، أو إلى قاعدة اقتصادية (بما أن اللغة لاتُنْتج أىَّ شىء).وهكذا يترك ستالين اللغة بوصفها « نوعا ما من الأداة له استقلاله ، هو أشبه بالهواء الذى نتنفسه ؛ شيئا قائما هناك ، مُتْقَناً ومُعَدًّا للتناول لأغراض الاتصال والتعبير » . (السابق ، ص٧١) .

إن وجهة نظر ستالين مألوفة . وهى مرة أخرى تنسب الشفافية إلى اللغة ، وتتعامل معها بوصفها أداة للاتصال يفهمها الأفراد ببساطة ويستعملونها . وينبهنا هيث ، مشيرا إلى هذه الفكرة ، إلى أن ما يجب علينا هو ألا نحسب أن الإنتاج يصدر عن البنية الاقتصادية والبنية الفوقية للمجتمع فحسب ، بل يجب ، بالإضافة إلى ذلك ، أن « نتقدم شيئا فشيئا تجاه مفهوم إنتاجية اللغة » (السابق ، ص٧١) . ولتوضيح المبدأ العام الذى ينطوى على أن الإنتاج « لايقتصر على أن يخلق شيئا ملموسا يصدر عن فاعل لهذا الشىء ، بل يخلق كذلك فاعلا للشىء الملموس » . ويقدم ماركس مثلا من الفن ، ملاحظا أن العمل الفنى ـــ مثل كل نتاج آخر ـــ « يخلق جمهورا حساسا للفن ، وقادرا على الاستمتاع بالجمال » (١٩٧٣ ، ص٩٢) . فإذا نظرنا إلى مفهوم إنتاجية اللغة فى هذا الإطار وجدناه يشير إلى وجهة نظر تنطوى على أن الخطاب الشعرى يُنْتِجُ القرَّاء مثلما ينتج القراءُ الخطاب الشعرى .

والنظر إلى القراء بوصفهم نتاجا متعددا للخطاب الشعرى يجعلنا كذلك نتصور الخطاب بوصفه أيديولوجيا ، وإن كان ذلك بمعنى يختلف عن المعنى الذى ينظر فيه إلى الخطاب بوصفه نتاجا للتاريخ .

ويمكن شرح هذا المعنى بالرجوع إلى المفهوم الآلتوسيرى للأيديولوجية بوصفها الشكل العملى للفاعلية subjectivity ، المتكوِّن من خلال بنية اجتماعية . وكما يؤكد اللغويون السوسيريُّون أن « الحقيقة الاجتماعية » للغة تكيف النطق الفردى فى إطارها ، فكذلك تؤكد المادية التاريخية على نحو مناظر أن ما يحدِّد الحياة ليس هو وعى الناس بل إن « الوجود الاجتماعى للناس هو الذى يحدِّد وعيهم » . (ماركس وانجلز ١٩٥٠ ، ١ ، ص٣٢٩) . وفى مجتمع الطبقة لايستطيع الأفراد أن يفعلوا ما يريدون ؛ فالطبقة تحقق وجودا مستقلا فوق الأفراد وضدهم ، بحيث يكون لهم وضعهم فى الحياة وتطورهم الشخصى المنوط بهم على يد طبقتهم » (ماركس وانجلز ١٩٧٠ ، ص٨٢) . إن رأس المال يسعى إلى تحليل الطريقة التى يعمل بها المجتمع الرأسمالى ؛ وهو فى القيام بهذا لا يتعامل مع الأفراد « إلا بقدر ما يتعلق الأمر بكونهم نماذج متعينة ، تمثل التصنيفات الاقتصادية ، وحاملة (بالألمانية : Träger) لعلاقات طبقة خاصة » . (ماركس ١٩٧٠ ، ص٢١) . إن التقليد الماركسى الكلاسيكى للتحليل الاجتماعى قد تعامل مع الأفراد كثيرا أو قليلا بهذه الطريقة ، أى بوصفهم نتاج مجتمع يكونون [فيه] « حاملين » أو « رافدين » للوضع الاجتماعى المنوط بهم . وأما نظرية آلتوسير الأكثر حداثة عن الأيديولوجية فتفحص القضية من جانب « الفرد » ؛ إذ تسأل عن الطريقة التى يتأتى بها إفراز الناس وإقامتهم بوصفهم « رافدين » لوضع اقتصادى ، اجتماعى أو أيديولوجى .

ولأن مقالة آلتوسير عن « أجهزة الدولة الأيديولوجية » قد كتبت نتيجة لـ « أحداث » مايو ١٩٦٨ فى فرنسا ، فهى تحتاج إلى أن ينظر إليها مقرونة بنقد هيرست Hirst وتصحيحه لها (انظر هيرست ١٩٧٩ ، ص٤٠ ـ ٧٤) . إن نموذج القاعدة/البنية الفوقية الكلاسيكى ، أو استعارة التحديد الاقتصادى « فى المثال الأخير » هو فى الحقيقة سكونى ، لازمنى . ويؤكد آلتوسير أن المجتمع لايتضمن بنية فحسب ، بل هو عملية فى الزمن ؛ عملية تكون فيها كل ممارسة اقتصادية ، وسياسية ، وأيديولوجية ممارسة فعَّالة . إن البناء الاجتماعى الخاص ينبغى أن يسعى إلى إعادة إنتاج لنفسه ولعلاقات الإنتاج فيه عن طريق إنتاجه للناس ، ليس بيولوجيا فحسب ، بل اجتماعيا كذلك ؛ وليس بمعنى إنتاج المهارات ، ولكن بمعنى منطلقات السلوك . إن المجتمع البرجوازى يجب أن يُؤَمِّن للطبقة العاملة « إعادة إنتاج للخضوع للأيديولوجية السائدة » ، ويؤمِّن للطبقة السائدة « إعادة انتاج للقدرة على تناول الأيديولوجية السائدة بطريقة صحيحة » (آلتوسير ، ١٩٧٧ ، ص ١٢٨) . إن الناس مولدون من حيث هم أفراد « متعينون » ، على الرغم من أن لهم فى الواقع أوضاعهم المنوطة بهم جنسيا واجتماعيا ـــ مثال ذلك ابنة صيرفى تاجر ، وابن ميكانيكى سيارات . والأيديولوجية هى التى تجعلهم يعملون بوصفهم رافدين لهذه الأوضاع : « إن الأيديولوجية كلها لها وظيفة (محدِّدة لها) ، هى « تكوين » أفراد متعينين بوصفهم فاعلين subjects » (السابق ، ص ١٦٠) . والمصطلح « فاعل »

مستعار من التصنيف التشريعى لـ « الفاعل فى القانون subject in law » إنه يعنى :

« (١) فاعلية subjectivity حرة ؛ مركز للمبادرات ؛ فاعل ومسئول عن أفعاله ؛ (٢) كائن خاضع subjected ؛ وهو من يخضع لسلطة أعلى ؛ ولهذا فهو مجرد من كل حرية سوى حرية قبوله لخضوعه . » (آلتوسير ، السابق ص ١٦٩) .

إن المعنيَيْن متناقضان ؛ فكيف يكون الفاعل حاملا لكليهما ؟ وهنا تعتمد إجابة آلتوسير على التحليل النفسى والمفهوم اللاكانى عن المُتَخَيَّل . وهذا المصطلح الأخير لايعنى الوهمىّ ، ولكنه [يُستخدم هنا] استخداما تقنيا سوف يُناقش فى الفصل القادم . وفى الأيديولوجية ، المحدَّدة بوصفها أثرا للمتخيل ، يتكون الفاعلون كى « يَرَوْا » أنفسهم بوصفهم مكوِّنين . إنهم مُنْتَجون ، اجتماعيا وبطريقة ما ، لكى « يَرَوْا » أنفسهم أحراراً فى سلوكهم .

ولما كانت الأيديولوجية فى هذا التعريف شرطا للفعل الفردى ، فإن أحدا لايستطيع أن يهرب منها ، وإن كان فى مجتمع اشتراكى مستقبل . وإذا نحن حاولنا الابتعاد عن الأيديولوجية ، كما تشير كاترين بلسى C. Belsey ، فهذا « سوف يعنى أن علينا أن نرفض الفعل أو الكلام ، بل نرفض أن نصرح بمثل هذا الرفض ؛ فقولك « أنا أرفض » ، معناه أنك تقبل شرط الفاعلية » . (١٩٨٠ ، ص٦٢) . غير أن الأيديولوجية فى مفهوم آلتوسير لها شكل محدد فى المجتمع البرجوازى . إنها تهدف إلى أن تجعل الفاعل « يرى » نفسه بوصفه أنا متعالية ، حرًّا فى سلوكه بشكل مطلق ، مَرْكَزاً للفعل ، ولا يد لأحد فى إيجاده ، وأنه مُعْطىً دفعة واحدة وإلى الأبد ؛ أو بكلمات كوريولونس Coriolonus لشيكسبير :

كما لو كان الإنسان موجد نفسه

ولايعرف (ثَمَّ) نسيبا آخر .

(v. iii)

إن الأنا الصورية دَوْر أو وضع منوط (بالفرد) عبر مجال من الممارسات الاجتماعية فى المجتمع البرجوازى ؛ فالفرد يملك ، بشكل واضح وفى حرية مطلقة وغير اضطرارية ــ يملك وسائل الإنتاج ، أو (على نحو ما يقال مرارا وتكرارا) يتبادل قوى العمل من أجل الأجور ، ويتصرف « فى حرية » طبقا للقانون أو ضده ، وهو « فى حرية » ينتخب النواب السياسين ، و « فى حرية » يختار شريكا فى الزواج . وإذا سلمنا بأن هذا الوضع قائم اجتماعيا ، فإن السؤال هو : كيف يتمثله الفاعل داخل ذاته ؟ ، كيف يتأتى له أن يعيش هذا الوضع ؟ وإجابة آلتوسير عن ذلك ، المأخوذة من لاكان ، هى أن الفاعل مُنْتَج بوصفه فاعلا فى لغة وفى خطاب كى « يعمل » فى ذلك الوضع .

أن نوعين من مثل هذا الوضع الفاعل يمكن إقامتها الواحد فى مقابل الآخر ؛ أحدهما مطلق ، والآخر نسبى . وفيما يتعلق بالوضع المطلق فالفاعل مُنْتَج فى خطاب لكى ينكر أنه مُنْتَج على الإطلاق ، من أجل أن « يرى » نفسه فقط بوصفها الأنا المتعالية . وفيما يتصل بالوضع النسبى فالفاعل مُنتج مع قدر من التحقيق من كونه مُنْتَجا ، إلى حيث تحدد الأنا قوى تُجاوزُ نطاقها وتعتمد عليها الأنا ذاتها . وهذا التمييز يساعد على جعل التأثير الأيديولوجى لخطاب ما ــ وضمن هذا الخطاب الشعرى ـ موصوفا ومقدرا بشكل صحيح . إن الأشكال البرجوازية للخطاب سوف تهدف إلى تزويد الفاعل بوضع مطلق ؛ وثمة أشكال أخرى سوف تزوده بوضع نسبى . ولكن لأن المغزى الأيديولوجى للخطاب قد أعيد الآن تحديده فى اصطلاح الفاعلية ، فإن الخطاب نفسه يجب أن ينظر إليه من منظور علاقته بتلك الفاعلية .

الهوامش :

* ذكرت هنا « الخطاب الشعرى » ترجمة لكلمة discourse لأن المؤلف يهتم بشكل أساسى بالخطاب الشعرى ؛ وهو يذكر ذلك فى ثنايا الفصل . وسوف نشير فى هامش رقم (٦) إلى إفادة هذا المؤلف ـ بشكل غير مباشر ـ من اللغة العربية فى توضيحه لمصطلح الخطاب discourse وهو أمر جعلنى أختار التسمية العربية على النحو الذى اخترته ، إلى جانب أنى أرى بعض الباحثين العرب يستخدمونه ، وهو ربما كان أفضل من « الحديث » أو « القول » فى هذا الصدد .

(١) يتضح من السياق السابق أن المقصود هنا هو مقالة رومان ياكبسون بعنوان: **Concluding Statement : Linguistics and Poetics (1960)** in T. A. Sebeok (ed.,) Style in Language (Combridge Mass . MIT Press)

(٢) أشار المؤلف إلى التوسير فى الجزء الأول من الفصل دون إشارة إلى مرجع معين . ولكنه سوف يشير إلى مقالة لآلتوسير بعد قليل . أما المرجع الذى يقتبس منه هنا فهو :

Althusser, Louis, 1977, **Lenin and Philosophy and Other Essays**, Tr. Ben Brewster (London : New Left Books)

(٣) الماسك masque شكل من أشكال الترفيه الدرامى فى القرنين ١٦ ، ١٧ فى إنجلترا ، يتكون من تمثيل صامت (بانتوميم) ، ورقص ، وغناء ، وغالبا ما كان يقدم فى البلاط ، على يد ممثلين مُقَنعين ، يلحق بهم المشاهدون فى أثناء الرقص . وقد عرف أيضا فى إيطاليا وفى فرنسا . عن تطور تمثيلية الماسك، انظر: **T. A. Caddon, A Dictianory of Literary Terms. penguin Books (1984) pp. 383— 384.**

(٤) المادريجل Madrigal ، فى أساسها أغنية رعوية ، وهى قصيدة غنائية قصيرة ، تصحبها الموسيقى ، ويغنيها عادة أكثر من صوت معا . وقد نشأت فى الشمال الإيطالى فى القرن ١٤ ، وكتب بترارك عدداً منها . وقد انتعشت فى القرن ١٦ ، وأصبحت شعبية إلى حد كبير جدا فى إنجلترا فى عهد أسرة التيودور (١٤٨٥ - ١٦٠٣) . وقد حاول شعراء كثيرون هذا النوع من الشعر فى ذلك العهد ، ولكن أشهر من ألفه من الإنجليز توماس مورلى ، وتوماس ويلكز Weelkes ، وجون ويلبى Wilby .

(٥) يشير المؤلف فى بداية الفصل الرابع (ص ٥١) إلى أن الشكليين الروس وأعضاء مدرسة براغ اللغوية قد عدوا الشرط العالمى للشعر ، مبدأه المكوِّن أو dominanta ، فى تنظيمه إلى أبيات ، وهو ينقل عن توماشفسكى Tomashevsky (١٩٦٥ ، ص ١٥٥) تعريفا لهذا المبدأ .

(٦) يشير المؤلف فى هذا الفصل الثالث (ص ٤٠) إلى إشارة بينفنيست Benve-niste فى كتابه « مشكلات فى علم اللغة العام » (١٩٧١) إلى أن النحويين العرب عدوا الضمير الأول المتكلم مقتربا من الضمير الثانى فى المخاطب ، ومقابلا للضمير الثالث الغائب . وفى ضوء هذا التقسيم يحدد بينفنيست النطق enunciation بأنه فعل النطق الذى يُحدث فيه « التغيير الفردى للغة إلى خطاب » . ويقابل بينفنيست (ص٤١) بين نمطين من النطق : الخطاب والتاريخ . كما أنه يحدد الخطاب بأنه كل نطق (énonciation) يفترض متكلما وسامعا ، ويفترض فى المتكلم نيَّة التأثير على الآخر بشكل ما . ويشير المؤلف (ص ٤٣) إلى أن مكانة المدلول من الدال هى مثل مكانة المنطوق من النطق . ويناقش تمييز ياكبسون بين الأخيرين وكيف تطورت فى عدد من الاتجاهات .



علائق الكلام الروائي بالأيديولوجيا

المتكلم في الرواية

ميخائيل باختين

ترجمة : محمد برادة

تقديم : هذا فصل من كتاب ميخائيل باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥) الذي نُشرت ترجمته الفرنسية سنة ١٩٧٨ بعنوان « إستطيقا الرواية ونظريتها » Esthetique et theorie du roman (نشر جاليمار ، ترجمة : Doria Olivier ، دوريا أوليفي) .

ويكسب هذا الفصل أهمية خاصة في تحليل العلائق الدقيقة بين النص الروائي والأيديولوجيا من خلال وظائف الكلام والمتكلمين في الرواية . إنها علاقة معقدة ، لا يمكن أن تُلتَقط من خلال « عزل » الأفكار الواردة على لسان شخوص الرواية ، ومحاولة ربطها بما تُحيلنا عليه خارجها ؛ بل إن الكلام في الرواية ، مثلما هو في الحياة ، مُشخَّص بطرائق متشابكة ، وضمن سياقات مُتداخلة ، ومن خلال تجاوُب أقوال الآخرين وتأثيراتها المتباينة .

وضمن عناصر نظرية الرواية عند باختين ، نجد أن الإنسان الذي يتكلم ، وكلامه ، هو الموضوع الرئيسي الذي يعطي للرواية خصوصيتها النوعية ؛ فليس الكلام في الرواية مجرد خطاب منقول عن كلام الآخرين ، بل هو ، في نظره مُشخص بطريقة فنية ، يُستعمل فيها التهجين ، والأَسْلَبَة ، والتنويع ، والأسلبة البارودية . والمتكلم ، في الرواية ، فرد اجتماعي ملموس ، وخطابه لغةٌ اجتماعية ، لا لهجة فردية . ومن ثمَّ فالمتكلم في الرواية هو دائماً مُنتج أيديولوجيا ، وأقواله عيِّنةٌ أيديولوجية ، لازمة لإضاءة الفعل . لكن الرواية لا تشتمل على متكلم واحد ، وقيمةُ كلامها لا تنحصر فيما تقوله الشخصيات ــ الأبطال ، وإنما هناك ، بالحتم ، تعدّد لسانى ناتج عن اختلاف المواقع ، والمواقف ، والمصالح ، والانتماءات الاجتماعية والأيديولوجية . واللغة ، في تعدّدها هي الوسيلة الجوهرية لتشخيص صورة لُغة الشخصيات في الرواية . لأجل ذلك يحلل باختين موضوعه من خلال بُعديْن اثنيْن : العناصر الأسلوبية لتشخيص الكلام ، والامتدادات الاجتماعية والتاريخية لدلالات الكلام وحقله الأيديولوجي .

لذلك أوضح باختين في القسم الخاص بالخطاب الروائي ، من كتابه ، أن الفكرة الأساسية الموجِّهة له في تحليلاته ، هي إنهاء تلك القطيعة التي كانت قائمة بين « الشكلانية » التجريدية ، و « الأيديُولُوجيَّة » التي لا تقلُّ عنها تجريداً . فهو يصدر عن كَوْن : « الشكل والمضمون شيئاً واحداً داخل الخطاب الذي يعد بمثابة ظاهرة اجتماعية . إنه اجتماعي في جميع مجالات وجوده ، وفي جميع عناصره ، ابتداءاً من الصورة السمعية ، إلى التنضيدات الدلالية الأكثر تجريداً . . » (ص : ٨٥ من الكتاب نفسه) .

بعبارة أخرى ، فإن باختين ينتقد الأسلوبية التي اقتصرت على دراسة الكلمات والألفاظ والأساليب بمعزل عن الفضاءات الاجتماعية الرحبة ، التي تضيء خلفيات اللغة والتركيب الفني والأبعاد الأيديولوجية . هذه الأسلوبية المغلقة « داخل غرفة » لا تستطيع أن تلتقط المصائر الكبرى التاريخية للخطاب الأدبي ؛ لأنها تنشغل بملاحقة التغيرات الجزئية في أساليب الأدباء والروائيين .

● فصل من كتاب أستطيقا الرواية ونظريتها لميخائيل باختين
Esthetique et Theorie du Roman, Gallimard, Paris.

إن باختين ــ كما سيتبين من قراءة هذا التحليل ــ ليس مجرد ناقد يهتم بتحليل النصوص وتأويلها ، بل هو يصدر عن تصور أستطيقى عام ، تتضافر فى نسْجه استخلاصات أساسية ، استقاها من المراحل الأساسية الأربع لأبحاثه ، التى مرت عبر مناهج : فينومينولوجية ، وسوسيولوجية ، ولسانية ، وتاريخية ــ أدبية .

إن منطلقاته الماركسية لم تحل بينه وبين الإفادة من الشكلانية ومن الألسنية والسيميائية . إن مشروع باختين على حد تعبير ميشيل أو كوتيريى ، هو الإسهام فى إيجاد شعرية سوسيولوجية داخل إطار علمٍ عام للأيديولوجيات » (ص : ١٢ من المرجع نفسه) .

***

أوضحنا من قبل أن التعددية اللسانية الاجتماعية ، ومفهوم تنوّع لغات العالم والمجتمع ، اللذين يُنسقان التيمات الروائية ، يمكن أن يوجدا فى الرواية ، إمّا فى شكل أسْلَبة غُفل ، لكنها محمَّلة بصور الأسلبات المتكلمة المنجَزة على لغات الأجناس الأدبية ، ولغات المهن .. الخ ، وإمّا أنهما يوجدان بوصفهما الصور المجسِّدة لكاتبٍ مُفْترض ، أو لساردين ، أو لشخوص روائية .

إن الروائى لا يعرف لغة واحدة ووحيدة ، يُعتد بها عن سذاجة (أو اصطلاح) بوصفها لغة مؤكَّدة وحاسمة . إنه يتلقاها مصنَّفة ومقسمة ، من قبل ، إلى لغات متنوعة . لذلك ، حتى لو ظلّت التعددية اللسانية خارج الرواية ، وحتى لوْ تَقَدَّم الكاتب بلغة واحدة مثبّتة كليةً (بدون أن تشتمل على تباعد أو انكسار أو تحفظات) ، فإنه يعلم بأن تلك اللغة ليست دالّة ولا مقبولة من الجميع ، وبأنه تَرِنّ وسط التعدّد اللسانى ، وبأنه يتحتم الحفاظ عليها وتطهيرها ، والدفاع عنها ، وتحفيزها . كذلك ، حتى تلك اللغة الوحيدة والمباشرة ، هى لغة جدالية ودفاعية ، أى إنها بعبارة أخرى ، مرتبطة حواريا بالتعدد اللسانى . وهذا هو ما يُحدد مقصد الخطاب الروائى الخاص المعترَض عليه ، والقابل للاعتراض ، والمعترِض بدوره . إنه لا يستطيع ، لا عن سذاجة ، ولا بطريقة اصطلاحية ، أن ينسى أو يتجاهل اللغات المتعددة التى تُحيط به .

والتعدد اللسانى إما أن يدخل إلى الرواية « بشخصه » ــ إذا جاز القول ــ ويتجسد داخلها عبر وجوه المتكلمين ؛ وإمّا أنه ــ بمثوله فى خلفية الحوار ــ يُحدّد الصدى الخاص للخطاب الروائى المباشر .

من ثَمّ كانت تلك الخصوصية البالغة الأهمية لهذا الجنس التعبيرى : فى الرواية ، الإنسان هو - أساساً - إنسان يتكلم ؛ والرواية بحاجة إلى متكلمين يحملون إليها خطابها الأيديولوجى الأصيل ، ولغتها الخاصة .

إن الموضوع الرئيسى الذى « يُخصص » جنس الرواية ، ويخلق أصالته الأسلوبية ، هو الإنسان الذى يتكلم ، وكلامُه . ولكى ندرك بطريقة صحيحة فحوى هذا التأكيد ، يلزمنا أن نلقى الضوء بكيفية دقيقة ، قدر الإمكان ، على النقط الثلاث الآتية :

١ - فى الرواية ، الإنسان الذى يتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظى وأدبى . وليس خطاب المتكلم فى الرواية مجرد خطاب منقول أو مُعاد إنتاجه ، بل هو بالذات مُشخَّص بطريقة فنية ؛ وهو ــ خلافاً للدراما ــ مشخّص بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب) . غير أن المتكلم وخطابه ، بوصفهما موضوعاً للخطاب ، هما موضوع خاص ؛ فلا يمكن أن نتحدث عن الخطاب مثلما نتحدث عن موضوعات أخرى للكلام : أشياء جامدة ، ظواهر ، أحداث الخ .. ذلك أن الخطاب يستلزم طرائق شكلية جدّ خاصة فى الملفوظ ، وفى التشخيص اللفظى .

٢ - فى الرواية ، المتكلم أساساً هو فرد اجتماعى ، ملموس ومحدَّد تاريخياً ؛ وخطابه لغةٌ اجتماعية (وإن كانت ماتزال جنينيَّة) ، وليس « لهجة فردية » . إن الخطابات الفردية ، التى تحددها الطبائع والمصائر الفردية ، لا تلقى فى حد ذاتها اهتماماً من الرواية . ذلك أن كلام الشخوص الخاص ينزع دوْماً نحو دلالةٍ وانتشارٍ اجتماعيينْ معينينْ : إنه لغات افتراضية (بالقوة) . من ثمّ يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة ، ومدخلاً للتعدّد اللسانى .

٣ ــ المتكلم فى الرواية هو دائماً ، وبدرجات مختلفة ، مُنتج أيديولوجيا (idéologue) وكلماته هى دائما وكلماته هى دائما عيِّنة أيديولوجية (Idéologème) . واللغة الخاصة برواية ما ، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم ، تنزع إلى دلالة اجتماعية . ولما كان الخطاب ــ على وجه التدقيق ــ نصاً أيديولوجيا ، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص فى الرواية ، وأيضا فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة . وبالإضافة إلى ذلك ، وبفضل التشخيص الحوارى لخطاب له قيمة أيديولوجية (غالباً ما يكون خطاباً راهناً وفعالاً) ، فإن الرواية ، أكثر من أى جنس لفظى آخر ، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظى الشكلانى المحض . كذلك ، فإنه عندما يشرع إستطيقى فى كتابة رواية ، لا تظهر إستطيقيته أبداً داخل البنية الشكلية ، بل فى كون تلك الرواية تشخص متكلما هو منتجُ أيديولوجيا للإستطيقا ، يكشف عن عقيدته موضوعة على المحك داخل الرواية . هذا ما نجده فى رواية « صورة دوريان جراى » لأوسكار وايلد ، وفى الأعمال الأولى لتوماس مان ؛ وهنرى دورينييه ، وهويسمانس ، وباريس ، وأندريه جيد . بهذه الطريقة ، يصبح الإستطيقى نفسه ، الذى يبنى عملا روائيا ، منتج أيديولوجيا عبر هذا الجنس الأدبى ، يدافع عن مواقفه الأيديولوجية ويختبرها ، كما يغدو أيضاً مدافعاً ومجادلاً .

لقد أسلفنا القول بأن المتكلم وخطابه هما الموضوع الذى يُخصص الرواية ، ويبتدع أصالة هذا الجنس التعبيرى . ولكن من الواضح أن الإنسان الذى يتكلم ليس مشخَّصاً وحده ، وليس فقط بوصفه متكلماً . ففى الرواية يستطيع الإنسان أن يكون فاعلا ، على نحو لا يقل عن قدرته على الفعل فى الدراما أو الملحمة ؛ غير أنَّ لفعله دائماً إضاءة أيديولوجية . إنه باستمرار فعل مرتبط بخطاب وإن كان

خطابا محتملا) ، وبلازمَةٍ أيديولوجية ، كما أنه يحتل موقعاً أيديولوجيا محدداً . إن فعل الشخصية وسلوكها في الرواية لازمان ، سواء لكشف وضعها الأيديولوجي وكلامها ، أو لاختبارهما . صحيح أن رواية القرن التاسع عشر قد خلقت مُغايرة بصفة أساسية ، حيث الشخصية لا تعدو أن تكون متكلما عاجزا عن الفعل ، محكوما عليه بالكلام العاري : بأحلام اليقظة ، وبالمواعظ غير الفاعلة ، وبالنزعة التعليمية ، وبالتأملات المجدبة .. الخ . وهذا ما نجده أيضاً في « رواية الاختبار » الروسية ؛ رواية المثقف ـ العقائدي (التي نجد أوضح نموذج لها في رواية « رودين Rondine لتورجنيف) .

ليست تلك الشخصية التي لا تفعل ، سوى واحدة من المغايرات التيمائية لبطل الرواية . وفي العادة ، يفعل البطل في الرواية بالقدر نفسه الذي يفعل به داخل المحكي الملحمي . وما يميزه أساساً عن البطل الملحمي ، هو أنه يتكلم ، نتيجة لاستيائه من كونه يفعل ، فضلا عن أن فعله لا يحمل دلالة عامّة مؤكدة ، ولا يجرى داخل عالم ملحمي مقبول وذي دلالة لدى الجميع . أيضاً ، فإن ذلك الفعل يستلزم دائماً شرطاً أيديولوجياً ، ويكون مُدعماً بموقف أيديولوجي محدَّد ، ليس هو الموقف الوحيد الممكن . وإذن ، فإنه معرض للمناهضة . إن موقف البطل الملحمي الأيديولوجي له دلالة بالنسبة للعالم الملحمي برمّته ؛ فهو لا يتوفر على أيديولوجيا خاصة توجد بجانبها ، أو يمكن أن توجد ، أيديولوجيات أخرى . وطبيعي أن البطل الملحمي يستطيع أن يتفوه بخطب طويلة (وبطل الرواية يلازم الصمت) ، غير أن خطابه لا يتفرد على المستوى الأيديولوجي (أو لنقل إنه لا يتفرد إلا من الناحية الشكلية ، فيما يتصل بالتركيب والموضوع) ، كما أنه يختلط بخطاب الكاتب . لكن الكاتب كذلك لا يُبرز أيديولوجيته ؛ فهذه تنصهر داخل الأيديولوجية العامة ، التي هي وحدها ممكنة . وللملحمة منظور واحد ووحيد ، في حين تشتمل الرواية على عدد كبير من المنظورات ؛ ومن عادة البطل فيها أن يفعل انطلاقاً من منظوره الخاص . لهذا ، لا يشتمل المحكي الملحمي على رجال يتكلمون بوصفهم مُشخِّصين للغات مختلفة ؛ فالذي يتكلم هنا هو ، في العموم ، الكاتب ، وهو وحده الذي يتكلم ، وليس هناك سوى خطاب واحد ووحيد هو خطابه .

في الرواية ، يمكن أيضاً أن نضفي القيمه على بطل يفكر ، ويفعل (وبطبيعة الحال ، يتكلم) بطريقة سليمة من المآخذ (بحسب نية الكاتب) ، وكما يجب أن يفعل كل إنسان ؛ لكن في الرواية ، يصبح هذا الطابع السليم من المآخذ ، بعيدا غاية البعد عن طابع الملحمة الساذج سذاجة لا تقبل الجدال حولها . فإذا كان الموقف الأيديولوجي لمثل هذه الشخصية غير منفصل عن موقف الكاتب (أيْ إذا اختلطا) فإنه مع ذلك يمكن تبيُّنه بالنسبة للتعدُّد اللساني المحيط به ؛ فالموقف السليم من المآخذ لدى الشخصية ، يتعارض ، على المستوى الدفاعي والجدالي ، مع التعدُّد اللساني . هذا ما نجده متحققا في شخصيات الرواية الباروكية السليمة من المآخذ ، وفي شخصيات النزعة العواطفية ، مثل جراندیزون (Grandison) ؛ فأفعالها مضاءة أيديولوجياً من خلال مقصد دفاعي وجدالي .

إن ما يفعله بطل رواية ما تبرزه دائماً أيديولوجيته ؛ فهذا البطل يعيش ويتصرف داخل عالمه الأيديولوجي الخاص به (ليس عالما ملحميا و « واحدا ») ، وله مفهومه الخاص به للعالم ، مجسَّداً في كلامه وفي أفعاله .

لكن لماذا لا نستطيع أن نكتشف الموقف الأيديولوجي لشخصية روائية ، والعالم الأيديولوجي المكون لقاعدتها ، من خلال أفعالها وحدها وبدون أن نشخص خطابها ؟

إنه من غير المكن أن نشخص العالم الأيديولوجي لدى الآخر بطريقة ملائمة ، دون أن نُعطيه صداه ، وبدون أن نكتشف كلامه هو ؛ ذلك أن هذا الكلام (مختلطاً بكلام الكاتب) يمكنه وحده أن يُكَيِّفَ حقيقةً مع تشخيص لعالمه الأيديولوجي الأصيل . قد يجوز للرواية ألا تشخِّص سوى أفعالها ، وألاَّ تعطى لشخوصها خطاباً مباشراً ؛ غير أننا في التشخيص الذي يقدمه الكاتب ، إذا كان جوهرياً وملائماً ، سنسمع بالحتم رنين الكلام الأجنبي ؛ كلام الشخصيات ذاتها في الوقت نفسه الذي نسمع فيه كلام الكاتب (راجع تحليلنا للبنيات المجينة في الفصل السابق) .

لقد مرّ بنا أن المتكلم في الرواية لا يكون ، بالضرورة ، مجسَّداً في شخصية أساسية ؛ فالشخصية ما هي إلاَّ أحد أشكال المتكلم (صحيح أنها الأكثر أهمية) . ولغاتُ التعدد اللساني تدخل إلى الرواية في شكل أسْلَبات باروديَّة لا شخصية (مثلما هو الحال عند الكتّاب الساخرين الإنجليز والألمان) ، وفي شكل أسلبات غير باروديَّة ضمن مظهر الأجناس التعبيرية المتخلِّلة ، وفي شكل كتّاب مُفترضين ، وفي شكل محكيّ مباشر . وأخيراً ، حتى فيما يتعلق بخطاب لا تُنكر نسبته إلى الكاتب ، فإنه ، إذا كان دفاعياً وجدالياً ، أيْ إذا تعارض بوصفه لغة خاصة مع لغات التعدد اللساني الأخرى ، سيصبح ـ إلى حدّ ما ـ مركَزاً على ذاته ، بمعنى أنه لن يُشخِّص فقط ، بل سيكون مُشخَّصاً أيضاً .

إن جميع هذه اللغات ، حتى غير المجسَّدة من خلال إحدى الشخصيات ، تكون مُتجسِّدة على الصعيد الاجتماعي والتاريخي ، وتكون مُتمَوْضِعة (فقط اللغة الوحيدة التي لا تتجاور مع أية لغة أخرى ، يمكن أن تكون غير متموضعة) . ومن ثم تتراءى وراء جميع اللغات ، صور المتكلمين بـ « ملابسهم » الملموسة ، الاجتماعية والتاريخية . وليست صورة الإنسان في حد ذاته هي المميِّزة للجنس الروائي ، بل صورة لغته . ولكن لكي تصير اللغة صورةً للفن الأدبي ، يتحتم أن تُصبح كلاماً على الشفاه التي تتحدث ، وأن تتَّحد بصورة الإنسان الذي يتكلم .

إذا كان موضوع الجنس الروائي النوعي هو المتكلم وما يقوله (أيْ كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار ، بوصفها لغة خاصة للتعدُّد اللساني) ، فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبيّة الرواية على أنها معضلة التشخيص الأدبي للّغة ومعضلة صورة اللّغة .

ويتحتم القول بأن هذه المعضلة لم تُطرح بعد بكيفية وافيةٍ وجذرية. كذلك ، فإن خصوصية أُسلوبية الرواية قد ندَّت عن الباحثين . غير أن هذه المعضلة قد استشعرها البعض ؛ فدراسة النثر الأدبي وجَّهت الاهتمام ، على نحو متزايد ، نحو ظاهرات خاصة ، مثل الأسلبة أو باروديا اللغات ، ومثل « المحكي المباشر » . وما يطبع جميع هذه الظاهرات ، هو أن الخطاب فيها يضطلع بالتشخيص ، إلاَّ أنه أيضاً

مُشخَّص ، وأن اللغة الاجتماعية (الاجناس التعبيريه ، المهن ، التيارات الأدبية) تصبح موضوعاً للاستنساخ ، وإعادة البَنْيَنة ، والتجميل الفنى ، وتكون موجهّة بحرية نحو الفن الأدبي : يتم انتقاءُ بعض العناصر النمطية فى لغةٍ ما ، تكونُ مميَّزة بل جوهرية على المستوى الرمزى . ونتيجة لذلك فإن الانزياح عن الواقع التجريبى للغة المشخَّصة ، يمكن أن يكون على جانب كبير من الأهمية ، لا بمعنى انتقاء متحيز ومفرط فى إبراز عناصر تلك اللغة فحسب ، بل بمعنى أنه ، فى إطار تلك اللغة ، يتم إبداع حر لعناصر مجهولة تماماً من جانب تجريبية تلك اللغة . وهذا الارتفاع ببعض عناصر اللغة إلى مستوى الرموز ، هو ما يميّز « المحكى المباشر » (عند الكاتب ليسكوف[1] ، وبخاصة ريميزوف)[2] . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن الأسلبة ، والباروديا ، و « المحكى المباشر » ، هى — كما أوضحنا من قبل — ظاهرات ثنائية الصوت ، ومزدوجة اللغة .

وفى آنٍ واحد ، وبتوازٍ مع الاهتمام الذى أثارته ظاهرات الأسلبة والباروديا ، ظهر فضول عارم تجاه معضلة نقل خطاب الآخر ، وتجاه معضلة أشكاله التركيبية والأسلوبية . وقد كان فقه اللغة اللاتينى — الألمانى هو الذى اهتم أساساً بهذه المعضلة . ولأن ممثلى هذا المبحث كانوا متصرفين بصفة خاصة إلى الجانب الألسنى — الأسلوبى (بل النحوى تحديداً) من المسألة ، فإنهم اقتربوا أيضاً — وبصفة خاصة ليُوسبيتزر Leo Spitzer — من مشكلة التشخيص الأدبى لخطاب الآخر ؛ تلك المشكلة المركزية فى النثر الروائى . غير أنهم لم يطرحوا معضلة صورة اللغة بكل الوضوح المطلوب ، ولم يدرسوا معضلة نقل خطاب الآخر نفسها بالإفاضة والصرامة اللازمتين .

إن إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشاراً ، التى يوحى بها الكلام البشرى ، هي تيمة نقل كلام الآخر ومناقشته ؛ ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الأيديولوجى ، يشتمل كلامنا بوَفْرةٍ على كلمات الآخرين ، منقولة بدرجة من الدقّة والتحيز جد مُتباينة . وكلما كانت حياة الجماعة التى تتكلم ثرّةً ، متنوعة ومرتفعة ، اتخذ كلام الآخر وملفوظُه ، بوصفه موضوع نقلٍ مهتم ، وموضوع شرح ومناقشة وتثمين ودَحْض ومساندة وتطوير ، حيزّاً كبيراً داخل موضوعات الخطاب كلها .

إن تيمة الإنسان الذى يتكلم وما يقوله ، تتطلّبُ فى كل المجالات ، طرائق شكلية خاصة . ولقد قلنا ذلك : الخطاب بوصفه موضوعاً لخطاب ، هو موضوع « فريد » ، يطرح على لغتنا معضلات خاصة .

كذلك ، قبل أن نتعرض لمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب لآخر الموجَّه نحو صورة اللغة ، فإنه من اللازم أن نُلامس معنى تيمة المتكلم وما يقوله فى المجالات الواقعة خارج نطاق الأدب ، المتصلة بالحياة والأيديولوجيا . حتى إذا لم يكن لأشكال نقل خطاب الآخر جميعها خارج الرواية توجيه حاسم لصورة اللغة ، فإن تلك الأشكال جميعها ستستخدم داخل الرواية ، وستخصب هذه الأخيرة ، وستتحول داخلها وتصبح خاضعةً لوحدة جديدة ذات هدف مُدقَّق . (وبالعكس ، تُمارس الرواية أيضاً تأثيراً قوياً على إدراك كلام الآخر ونقله إلى المجال الواقع خارج نطاق الأدب) .

إنّ لتيمة المتكلم وزناً كبيراً فى الحياة العادية ؛ ففي وجودنا اليومى نسمع ، في كل خطوة ، حديثاً عن المتكلم وعن ما يقوله . وباستطاعتنا أن نعلن ذلك بوضوح : في الحياة العادية ، نستعد بالأخص إلى ما يقوله الآخرون : نَنقل كلامهم ، نستحضره ، نَزِنُه ، نناقشه ، نناقش آراءهم ، تأكيداتهم ، أخبارهم ، نَغضب منها أو نتفق معها ، نُنكرها أو نَستند إليها .. الخ .

بإعارتنا السمع لِنُتَفٍ من حوارٍ نلتقطه كما هو فى الشارع ، وسط الحشد ، في صفٍ للانتظار ، أو في بناية للمسرح .. نستطيع أن نتبينَ مدى تواتر عبارات مثل : « هو يتكلم » ، « هناك مَنْ يتكلم عن .. » ، « لقد قال » . ونحن نستمع إلى تبادل سريع للكلام وسط حَشْدٍ من الناس ، غالباً ما نلتقط كلمات كأنها كُلٌ مختلط ، مكونة من : « يقول » ، « تقول » ، « أقول » .. وكم هي مهمة بالنسبة للرأي العام ، وللشائعات ، وللثرثرة العمومية ، وللاغتيابات ، تلك التأكيدات التى تتصدر كلامهم : « كل الناس يقولون ذلك » ، « لقد قيل لى ذلك » ! لا مناص أيضاً من أن نضع فى الحسبان الجانب السيكولوجى الكبير ، المتصل بما يقوله الآخرون عنا ، والأهمية التى نُوليها نحن لفهم تلك الأقوال وتأويلها . (« تأويليةُ اليومى ») .

إن أهمية هذه التيمة لا تنقص فى شىء داخل أجواء العلاقات العامة الأعلى مرتبةً وتنظيماً ؛ فَكُل محادثة محمّلة بنقْلِ كلام الآخرين وتأويله . إننا نجد فيها ، كل لحظة ، « استشهاداً » ؛ « مرجعاً » يُحيلنا على ما قاله شخص من الأشخاص ، أو على « ما يقال » ، أو على ما « يقوله كل واحد » ، أو يُحيلنا على كلام مخاطبنا ، أو على كلامنا السابق ، أو على صحيفة ، أو قرار ، أو وثيقة ، أو كتاب .. ومعظم الأخبار والآراء تُنقل ، عموماً ، في شكلٍ غير مباشر ، لا بوصفها صادرة عن الذات ، بل من خلال استنادها إلى مصدر عام غير محدّد : « سمعتُ مَنْ يقول » ؛ « هناك من يرى » ؛ « مَنْ يظن » ... لنأخذ حالة جد منتشرة في الحياة العادية : المحادثات حول جلسة عمومية . إنها جميعها قائمة على علاقة مختلف المداخلات الشفوية والقرارات ، والمقترحات ، والدحض اللفظى ، والتعديلات المصادق عليها ، وعلى تأويلها وتقديرها . وإذن فالأمر يتعلق بمتكلمين وبما يقولونه ، وهي التيمة التى سنصادفها باستمرار : إما أنها تتصدر مباشرة الخطاب وتُنظّمه ، وإما أنها تُرافق نموَّ التيمات العادية الأخرى .

سيكون من نافلة القول ذكر أمثلة أخرى . يكفى أن نسمع وأن نتأمل الكلام الذي يصادفنا في كل مكان ، لنؤكد ما يلى : في الكلام العادي لكل إنسان يعيش داخل مجتمع ، يكون نصف ما يتلفظ به ، على الأقل ، هو من كلام الآخرين (يقع التعرفُ عليه كما هو) ، منقولاً بحسب كلِ الدرجات الممكنة من الدقّة والتجرّد (أو ، بالأحرى ، من التحيّز) .

بطبيعة الحال ، فإن الأقوال « الأجنبية » المنقولة جميعها لا تستطيع ، متى تمّ تثبيتها في الكتابة ، أن توضع « بين علامتى تنصيص » ؛ فهذه الدرجة من تقدير قيمة كلام الآخرين وصفائه ، التى يتوقف ضمانها على وضع علامتى تنصيص في الكلام المكتوب (بحسب غاية المتكلم نفسه ، وتقديره لتلك الدرجة) لم تعد متداولة في اللغة العادية .

وعلاوة على ذلك ، فإن صياغة الجملة التركيبية للخطاب

« الأجنبي » المنقول ، لا تقف عند الصيغ النحوية للخطاب المباشر أو غير المباشر ؛ فطرائق إدراجه وتشييده ، وإلقاء الضوء عليه ، جد متنوعة . ويجب أن نأخذ ذلك في الحسبان لِنُقَدِّرَ التأكيد التالي حَقَّ قدره : من بين مجموع الأقوال التي نتلفظ بها في الحياة العادية ، يأتينا ما يزيد عن نصفها من جانب الآخرين .

فيما يرجع للغة العادية ، لا يكون المتكلم وأقواله موضوعاً للتشخيص الأدبي ، بل للنقل المنتفع عملياً . لذلك يمكن أن نتحدث هنا لا عن أشكال التشخيص ، وإنما عن طرائق النقل فحسب . وهذه الأخيرة جد متنوعة ، سواء فيما يرجع إلى التشييد اللفظي الأسلوبي لخطاب الآخرين ، أو فيما يتصل بطرائق تضمينه التأويل ، وإعادة تقديره وإبرازه ، منذ النقل المباشر كلمةً كلمة ، إلى التحريف البارودي المتعمَّدِ القصدي ، لأقوال الآخرين وتشويهها[3] .

ومن الضروري أن نسجل ما يلي : إن كلام الآخرين ، مفهوماً في سياق ما ، مهما بلغ نقله من الدقة ، فإنه يتعرض دائماً لبعض التعديلات في المعنى . فالسِّياق الذي يشمل كلام الآخر ، يوجِدُ خلفية حوارية يمكن لتأثيرها أن يكون على درجة كبيرة من الأهمية . وباللجوء إلى طرائق تضمين ملائمة ، نستطيع التوصل إلى تحوير ملفوظٍ أجنبي تحويراً بارزاً ، مع نقله بطريقة مضبوطة . إن المجادل غير الحريص على الأمانة ، والحاذق ، يعرف تماماً الخلفية الحوارية التي يجب أن يُعطيها للأقوال المنقولة بدقة عن خصمه ، وذلك بهدف تشويه معناها . إنه لفي منتهى السهولة ، عن طريق التلاعب بالنص ، أن نزيد من درجة موضوعية كلام الآخر ، محدثين بذلك ردود فعل مرتبطة بالموضوعية .

وعلى هذه الشاكلة ، يسْهُل أن نُصيِّر الملفوظ الأكثر جدية ملفوظاً مضحكاً ؛ فكلام الآخر ، وقد أُدرج ضمن سياق خطابٍ ما ، يقيم مع السياق الذي يتضمَّنه ، لا صلةً آلية ، بل مزيجاً كيماويا (على صعيد المعنى والتعبير) ؛ ويمكن لدرجة التأثر المتبادل عن طريق الحوار أن تكون جد كبيرة . لهذا فإننا عندما ندرس مختلف أشكال نقل خطاب الآخرين ، لا نستطيع فصل طريقة بناء هذا الخطاب ، عن طريقة تأطيره السياقي (الحواري) ؛ فالطريقتان مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً . سواء تشكيل خطاب الآخر ، أو طريقة تضمينه (يمكن للسياق أن يبدأ ، من بعيد ، في تهييء إدراج ذلك الخطاب) ، فإنهما يعبران عن فعل فريد في مجال العلائق الحوارية مع هذا الحوار الذي يحدِّد مجموع طابع النقل ، ومجموع تحولات المعنى والنَّبرة التي تحدُثُ داخله في أثناء ذلك النقل .

وفي خطاب الحياة العادية ، وكما قُلنا من قبل ، يصلح المتكلم وما يقوله ، لأن يكونا موضوعاً للنَّقل المنتفع ، لا موضوعاً للتشخيص . وهذا الانتفاع العمل يحُدد أيضاً كل الأشكال المتداولة لنقل أقوال الآخرين ، ومن ثم فإنه يحدد أيضاً تحولاتها ، ابتداءً من التلوينات الدقيقة للمعنى والنبرة ، إلى الالتواءات الظاهرة والخَشِنة التي تلحق الكُلَّ اللفظي . لكن هذا التوجيه نحو نقلٍ منتفع ، لا يستبعد حدوث بعض مظاهر التشخيص . ذلك أنه بالنسبة للتقدير العادي للمعنى الحقيقي لكلام الآخرين وفك عناصره ، قد يكون حاسماً معرفةُ مَنْ يتكلم ، وفي أية ظروف دقيقة يوجد . إن الفهم والحكم المعتادان ، لا يفصلان كلام الشخص الملموس ، عن المتكلم (وهو فَصْل ممكن في مجال الأيديولوجيا) . وبالإضافة إلى ما تقدم ، فإنه من المهم جداً أن نضع المحادثة في سياقها : مَنْ كان حاضراً ؟ أي تعبير يعلو محياه ؟ كيف كانت إشاراته وتلوينات نَبْرته في أثناء كلامه ؟ عند نقل مألوف لأقوال الآخرين ، يمكن تشخيص مجموع حواشي كلمات المتكلم وشخصيته ، بل تمثيلها (انطلاقاً من الاستنساخ الدقيق إلى الاستهزاء البارودي والإشارات والنبرات المتجاوزة للحدود) . ومع ذلك فإن ذلك التشخيص يجد نفسه خاضعاً لمشكلات النقل المنتفع عملياً ، ومشروطاً كلية بها . ولا مجال هنا بطبيعة الحال للحديث عن التشخيص الأدبي للمتكلم ولما يقوله ، ولا عن تشخيص لغته . غير أنه بالإمكان ، في مجاميع المحكيات التقليدية عن الإنسان الذي يتكلم ، أن نُميِّز الطرائق الأدبية النثرية لتشخيص ثنائي الصوت ، بل مزدوج اللغة ، في كلام الآخرين .

إن ما قيل عن الأفراد الذين يتكلمون ، وعن أقوال الآخرين في الحياة العادية ، لا يتعدى المظاهر السطحية للكلام ولثقله في وضعية معينة إذا جاز القول . أما الطبقات الدلالية والتعبيرية الأكثر عمقاً ، فإنها لا تتبدَّى لنا . إنها شيء مختلف ؛ دلالةُ تيمة الإنسان المتكلم ودلالةُ كلامه داخل التيار الأيديولوجي لِوَعْينا ، وداخل سيرورة تواصله مع العالم الأيديولوجي .

إن التطور الأيديولوجي للإنسان ، في هذا السياق ، هو سيرورة اختيار كلمات الآخرين وسيرورة تمثُّلها .

ويَعرف تلقين فروع المعرفة اللفظية صيغتيْن مدرسيتين أساسيتين لتحقيق نقلٍ مُتمثلٍ لخطاب الآخر (للنص ، وللقواعد ، وللأمثلة) : الحفظ « عن ظهر قلب » ، أو بواسطة « كلماتنا » . وهذه الصيغة الأخيرة تطرح ، على مستوى بسيط ، معضلة أسلوبية بالنسبة للنثر الأدبي : أن نعيد قول نص « بكلماتنا » معناه ، إلى حد ما ، إنجاز سرد ثنائي الصوت فوق أقوالِ الآخر . حقا إن « كلماتنا » لا ينبغي أن تُذيب تماماً أصالة كلمات « الآخرين » ؛ ولابد لسردٍ مُنجز بكلماتنا أن يتوفر على طابع مختلط ، وأن يستنسخ في المواضع الضرورية ، أسلوب النص المنقول وعباراته . هذه الصيغة الثانية للنقل المدرسي لكلام الآخر بواسطة « كلمات خاصة » تتضمن سلسلة من العناصر المغايرة للنقل الذي يتمثَّل كلمة الآخر بعلاقةٍ مع طابع النص المُتمثَّل ومراميه التربوية المتعلقة بفهمه وتقويمه .

إن تمثُّل كلمات الآخرين يأخذ معنى أكثر أهمية وعمقاً عندما يتعلق الأمر بصيرورة الإنسان الأيديولوجية بالمعنى الحقيقي للكلمة . هنا ، لا يعود كلام الآخر مجرد نبأ ، أو توضيح ، أو قاعدة ، أو نموذج ، الخ ، بل إنه يسعى إلى أن يُحدِّد الأسس نفسها لسلوكنا ولموقفنا من العالم ، ويتقدم إلينا هنا كأنه كلام آمر ، وكأنه كلام مُقنعٍ داخلياً .

وبالرغم من الاختلاف العميق بين هذين النوعين من كلام الآخرين ، فإنهما يمكن أن يتحدا داخل كلام واحد هو في الآن نفسه آمر ومُقنع . لكن هذا الالتقاء قلما يحصل . وعادةً ما تكون سيرورة التحوُّل الأيديولوجي مطبوعة باختلاف كبير بين هذين النوعين : الكلام الآمر (الديني ، السياسي ، الأخلاقي ، كلام الأب ، وكلام الكبار والأساتذة) ليس مقنعاً داخلياً للوعي ؛ في حين أن الكلام المُقنِع داخلياً محروم من السلطة ، وغالباً غير مُقدَّر اجتماعياً (من لدن الرأي العام ، والعلم الرسمي ، والنقد) ، بل يكون محروماً من

الشرعية . والصراع والتعالقات الحوارية بين هذين النوعين من الكلام غالباً ما يُحدِّدان تاريخ الوعي الأيديولوجي الفردى .

ويقتضى منا الكلام الآمر أن نعترف به وأن نتمثله ؛ وهو يفرض نفسه علينا ، بغض النظر عن درجة إقناعه الداخلي لنا . إننا نجده وكأنه مُتَّحِد من قبل بما يُكوِّن السلطة . والكلام المتسلط ، داخل منطقة بعيدة ، مرتبط عضوياً بالماضي التراتبي . إنه ، على هذا النحو ، كلام الآباء . إنه معترف به مسبقاً في الماضي ! فهو كلام وقع العثور عليه مقدماً ، وليس لنا أن نختاره من بين أقوال متعادلة . إنه معطى (إنه يَرِنُّ) داخل فلكٍ عالٍ وليس داخل جو للاتصال المألوف . ولغته خاصة ؛ ويمكن أن يصبح موضوعاً للانتهاك ؛ فالكلام الآمر ينتمى للمحرَّم ، وللاسم الذى لا يمكن أن نحمله بدون جدوى .

لا يمكننا ، هنا ، أن نُعالج العناصر المغايرة المتعددة للكلام المتسلط (مثلاً ، سلطة العقائد الدينية ، والسلطة المعترف بها للعلم ، ولكتاب رائج ، الخ) ، ولا أن نتعرض لدرجات سلطويَّته . وبالنسبة لغرضنا من التحليل ، لا تهمنا إلا الخصائص الشكلية لنقل الكلام الآمر وتشخيصه ؛ وهى خصائص مشتركة بين جميع عناصره المغايرة ، وبين كل درجاته .

إنّ العلاقة الماثلة فى الكلام ــ السلطة ، سواء اعترفنا بها أم لم نعترف ، تُميِّز الكلام وتعزله بطريقة نوعيَّة ؛ إنها تتحكم فى المسافة بالنسبة إليها هى نفسها (مسافة قد تكون إيجابية أو سلبية ، وموقفنا قد يكون متحمساً أو معُادياً) . ويستطيع الكلام الآمر أن ينظم حوله كُتلاً من الأقوال الأخرى (تُؤَوِّله ، تطريه ، تطبقه بهذه الطريقة أو تلك) ، إلا أنه لا يختلط معها (مثلاً ، عن طريق الاستبدالات التدريجية) . وهو يظل معزولاً بوضوح ، متماسكاً وجامداً ؛ ويمكن القول بأنه لا يستلزم علامتى تنصيص فحسب ، بل تضريساً أكثر ضخامةً عن ذي قبل ، أو لنقل إنه يقتضى كتابة خاصة[4] ، وإنه لأكثر صعوبة أن نُلحق بالكلام المتسلط تعديلات في المعنى بمساعدة السياق الذي يؤطره ؛ ذلك أن بنيته الدلالية ثابتة وعديمة الشكل ، لكونها مُنتهية وأحادية الدلالة الثقافية ، ولأن معناها يستند إلى المعنى الحرفى ، ويتجمَّد .

إن الكلام الآمر يقتضى منا أن نعترف به بدون شروط ، لا أن نستوعبه ونتمثله بحرية ، مستعملين كلماتنا الخاصة . كذلك ، فإنه لا يسمح بأى تصرُّف في السياق الذي يتضمنه أو فى حدوده ؛ فليس هناك استبدالات تدريجية ، متحركة ، ولا عناصر مغايرة حرّة ، إبداعية وأسلوبية . إن الكلام الآمر يلجُ إلى وعينا اللفظى مثل كتلة متماسكة غير قابلة للقسمة ؛ ويتحتم أن نقبله كليةً أو أن نرفضه بتمامه . لقد التحم التحاما وثيقاً بالسلطة (السلطة السياسية ، المؤسسة ، الشخصية) ؛ معها يستمر ، ومعها يسقط . إنه لا يمكن أن نُقسمه ، فنقبل جزءاً ، ونسمح بالآخر ، وندحض الجزء الثالث . . . أيضاً ، فإن المسافة بالنسبة إلى الكلام الآمر تظل ثابتة من نقطة البدء حتى النهاية ؛ فلعبة المسافات ــ الاتفاق والاختلاف ، الاقتراب والابتعاد ــ تكون محالة معه .

كل ذلك يحدد الأصالة ، سواء بالنسبة لطرائق تكوين الكلام الآمر نفسه خلال نقله ، أو بالنسبة لطرائق التضمين عن طريق السياق .

ويجب أن تكون منطقة ذلك السياق هى أيضاً منطقة بعيدة ، ما دام الاتصال المألوف مستحيلاً هنا . فالإنسان الذى يدركه ويفهمه هو سليل منحدر من زمن بعيد ؛ وإذن ، ما مِنْ خصومة ممكنة !

وعلى الشاكلة نفسها يتحدد الدور المحتمل للكلام الآمر فى العمل الأدبي النثرى . فالكلام الآمر لا يتشخص ؛ إنه منقول فحسب . ذلك أن جموده ، واكتماله الدلالى ، وانغلاقه ، وتمييزه الظاهر والمتعجرف ، واستحالة وصول أسلبةٍ حرَّة إليه ــ كل ذلك يقْصى إمكانية التشخيص الأدبي للكلام الآمر . إن دوره فى الرواية ضئيل ؛ وهو لا يمكن أن يكون ثنائى الصوت بدرجة كبيرة ، وهو يدخل ضمن عناصر الأبنية الهجينة . وعندما يفقد الكلام الآمر سلطته ، فإنه لا يعود سوى مادة ، رُفات ، شىء . إنه لا يدخل في سياق أدبي إلاَّ بوصفه جسماً غير متجانس ؛ فليس هناك مِنْ حوله لعب ، ولا انفعالات متعدِّدة الأصوات ؛ إنه غير مُحاط بحوارات حيَّة ، مُضطربة ، ذات أصداء متعددة . حول الكلام الآمر يموت السياق ، وتجفُّ الكلمات . يضاف إلى ذلك أن أحداً لم يُوفَّق ، في رواية من الروايات ، إلى أن يشخص الحقيقة والفضيلة اللتين تعدان ، رسمياً ، سلطويتيْن (لها علاقة بالكنيسة ، أو بالمَلَكية ؛ أو بالإدارة ، أو بالأخلاق الخ) . ويكفى أن نُذكِّر بالمحاولات اليائسة ، فى هذا المجال ، لكل من جوجول ودوستويفسكى . لأجل ذلك يظل نصّ سلطوى ، فى الرواية ، استشهاداً فاقداً للحياة باستمرار ، ومُنفلتاً من قبْضة السياق الأدبي (مثل نصوص الإنجيل فى نهاية رواية « بعث » لتولستوى)[*] .

يمكن للأقوال الآمرة أن تُجسد مضامين مختلفة : السلطوية بما هى عليه ، السلطة العليا ، التقاليدية ، الكونية ، النزعة الرسمية ، ومضامين أخرى . ويمكنها كذلك أن تتوفر على عدة مناطق (بتباعُدٍ معينّ عن منطقة الاتصال) ، وعلى علائق مختلفة مع المستمع المتفهم ، المفترَض (خلفية لا إدراكية يقترحها كلام ما ، أو درجة معينة من التبادل ، الخ .) .

وفى تاريخ اللغة الأدبية يدور صراع مع ما هو رسمى ، ومع ما هو مبتعد عن منطقة الاتصال ، ومع مختلف صِيغ السلطوية ودرجاتها . هكذا ، يُدمج الكلام في منطقة الاتصال ، ومن ثمَّ تحدث تحويرات دلالية وتعبيرية (نَبْريَّة) : إضعاف لصيغته الاستعارية واختزال لها ؛ تشييء ؛ تجسيد ؛ اختزال على مستوى اليومى ، الخ . كل ذلك دُرِسَ على المستوى السيكولوجى ، لكنه لم يدرس قط من وجهة نظر تشييد لفظى داخل حوار داخلى ممكن بالنسبة للإنسان الموجود فى صيرورة ، داخل حوار داخلى (مونولوج) يشمل حياة بأكملها . هنا تواجهنا المعضلة المعقدة لأشكال ذلك الحوار الداخلى (وقد اتخذ طابع حوار) .

إن الكلام الأيديولوجى للآخر ، المقنِع داخليا ، والمعترَف به من طرفنا ، يكشف لنا إمكانات مختلفة تماماً . فهذا الكلام محدِّد لعملية صيرورة الوعى الفردى الأيديولوجية ؛ فلِكَىْ يعيش حياة أيديولوجية مستقلة ، يستيقظ الوعى داخل عالم تحيط به الأقوال « الأجنبية » ، التي لا يتميَّز عنها أولَ الأمر . فالتَّمايُز بين كلامنا وكلام الآخرين ؛ بين أفكارنا وأفكارهم ، يتمُ فى مرحلة متأخرة . وعندما يبدأ عمل الفكر المستقل ، التجريبى والانتقائى ، يحدثُ قبل كل شىءٍ ،

انفصالُ الكلام المقنع عن الكلام الآمر المفروض ، وعن كُتلة الأقوال المتشابهة ، التي قلما تؤثر فينا .

وعلى عكس الكلام الآمر الخارجي ، يشتبك الكلام المقنع الداخلي — خلال استيعابه الإيجابي — اشتباكاً وثيقاً بـ « كلامنا الخاص »[٦] . وداخل تيار وعينا ، يكون الكلام المقنع الداخلي ، عادةً ، نصف — كلامنا ، نصف — « أجنبي » . وتتمثل إنتاجيّته الإبداعية ، تدقيقاً ، في أنّهُ يوقظ فكرنا وكلامنا الجديد المستقل ، وفي أنَّهُ ينظم من الداخل كُتَلَ كلماتنا ، بدلاً من أن تظل في حالة عزلة وثبوت . وبقدر ما تُئَوَّل الكلام المقنع ، يستمر في النمو بحُريّة ، مُتكيّفاً مع المادة الخام الجديدة ، ومع الظروف المستجدة ، مستضيئاً — بالتبادل — مع سياقات جديدة . وفضلاً عن ذلك ، فإنه يباشر فعلاً متوتراً ومتبادلاً ، وصراعاً ، مع أقوال أخرى مقنعة . وبالضبط ، فإن صيرورتنا الأيديولوجية هي صراع متوتر يجرى في داخلنا من أجل تحقيق تفوّق مختلف وجهات النظر اللفظية والأيديولوجية : المقاربات ، الأهداف ، التقديرات . إن البنية الدلالية للكلام المقنع الداخلي ليست منتهية ؛ إنها تظل مفتوحة ، قادرة — ضمن كل سياق من سياقاتها الجديدة الحوارية — على أن تكشف دَوْماً عن إمكانات دلالية جديدة .

إن الكلام المقنع كلام معاصر ، وُلد في داخل منطقة الاتصال بمعيَّة الحاضر الناقص ؛ أو هو كلام أصبح معاصراً . إنه يتوجه إلى معاصر ؛ ويخاطب سليلاً مثلما يخاطب معاصراً ، ومفهوم المستمع — القارىء المتفهم الخاص ، هو بالنسبة إليه ، مفهوم مُكوِّن . فكل كلام يستتبع مفهوماً فريداً للمستمع ، وخلفيته الإدراكية المتميزة ، وقدراً معيناً من المسئولية ، ومسافة دقيقة محددة . وكل ذلك على جانب كبير من الأهمية لفهم الحياة التاريخية للكلام ؛ وجهل هذه المظاهر معناه الانتهاء إلى تشيىء الكلام (وإلى إخماد حواريته الطبيعية) .

وجميع ما تقدم يحدد مناهج تشييد الكلام المقنع الداخلي في أثناء نَقْله ، وطرائق تضمينه في سياقٍ ما . وهذه الطرائق تفسح مجالاً للتفاعل الأقصى بين كلام الآخرين مع السياق ، كما تفسح مجالاً لتأثير الحواري المتبادل ، وللتطور الحر ، المبدع للكلام « الأجنبي » ، ولتَدرّج النَّقل ، وللعْبة الحدود ، وللأمارات البعيدة الناتجة عن إدخال السياق لكلام الغير (ذلك أن « تيمته » يمكن أن تَرِنَّ داخل السياق زمناً طويلاً قبل ظهورها) ؛ كما أن تلك الطرائق تفسح المجال أمام خصوصيات أخرى للكلام المقنع الداخلي : مثل عدم اكتمال معناه بالنسبة لنا ، وقدرته على أن يُتابع حياته المبدعة داخل سياق وَعْينا الأيديولوجي ، والطابع غير المنتهى وغير المنجز لعلائقنا الأيديولوجية معه . إن هذا الكلام المقنع لم يُعلمنا بعد كل ما كان يستطيع أن يُعلمنا إياه . إننا ندمجه ضمن سياقات جديدة ، ونطبقه على مواد جديدة ، ونضعه في وضعية جديدة ، لكي نحصل منه على أجوبة وإيضاحات جديدة حول معناه ، ونحصل أيضاً على « كلمات خاصة بنا » (لأن كلام الآخر المنتج يُوَلِّد في شكل جواب ، عن طريق الحوار ، كلامنا الجديد) .

يمكن لطرائق تشييد الكلام المقنع الداخلي وتضمينه أن تكون من المرونة والدينامية بحيث تستطيع أن تصبح كلية الحضور ، حرفياً ، داخل السياق ، وأن تختلط بجميع نبراته النوعية ، ومن حين إلى آخر ، تنفصل وتتجسم برمّتها كأنها كلام للآخر ، معزولٌ ومُبْرز . (تراجع في هذه النقطة : مناطق الأبطال) .

هذه التنويعات على تيمة كلام الآخر ، جد منتشرة في جميع مجالات الإبداع الأيديولوجي ، وحتى في مجال العلوم المتخصص . وهذا هو شأن كل عرض موهوب ومبدع لآراء الآخرين المتخصصة : إنه يسمح دائماً بتنويعات أسلوبية حرة لكلام الآخر ، ويعرض فكره من خلال أسلوبه ذاته ، مع تطبيقه على مادة جديدة ، وعلى صياغة أخرى للمسألة ؛ وبذلك فإنه يُجرِّب ويتلقّى جواباً داخل لغة الآخر .

وهناك ظاهرات مشابهة ، تمثّل في حالات أخرى أقل وضوحاً . ويتعلق الأمر ، قبل كل شيء ، بجميع حالات التأثير القوي لكلام الآخرين على كاتب مُعيّن . فالكشف عن تلك التأثيرات يرجع بالضبط إلى اكتشاف ذلك الوجود نصف — المستَتِر لحياة كلام « أجنبي » داخل السياق الجديد لذلك الكاتب . فإذا كان هناك تأثير عميق ومُخصِب ، فلا مجال مطلقاً لمحاكاةٍ خارجية تقوم على الاستنساخ المجرد ، بل يكون هناك تطور مبدع لاحق للكلام « الأجنبي » (بدقة أكثر : الكلام نصف — الأجنبي ») ضمن سياق جديد وشروط جديدة .

في تلك الحالات جميعها ، لم يعد الأمر يتعلق فقط بأشكال نقل كلام الآخرين ؛ بل تظهر فيها أيضاً وباستمرار بُذور تشخيصها الأدبي . يكفي أن نُزحزح قليلاً المنظور ليصبح الكلام المقنع الداخلي ، بسهولة ، موضوعاً لتشخيص أدبي . عندئذ تلتحم صورة المتكلم جوهرياً وعضوياً ببعض مُغايرات ذلك الكلام المقنع : كلام أخلاقي (صورة العادل) ، كلام فلسفي (صورة الحكيم) ، كلام سوسيو-سياسي (صورة الرئيس) . إننا بتنْمِيَتِنا وَأَسْلَبَتِنا واختبارنا لكلام الآخرين ، نحاول أن نحدس وأن نتخيل ، كيف سيتصرف إنسان متوفر على سلطة في مثل هذه الظروف ، وكيف سيُلقى عليها الضوء من خلال كلامه . في هذا الحساب التجريبي ، تصبح صورة الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، موضوعاً للمخيِّلة المبدعة أدبياً[٧] .

هذا التوضيع الذي يضع على المحكّ الكلام المقنع وصورة المتكلم ، يكتسب أهميةً كبرى هنا ، حيث يكون قد بدأ صراع بينه وبينها ، وحيث نحاول عن طريق هذا التوضيع (objectivation) الانفلات من تأثيرهما ، بل فضح أسرارهما .

إن سيرورة هذا الصراع مع كلام الآخرين ومع سطوته ، لها تأثير كبير على تاريخ الصيرورة الأيديولوجية للوعي الفردي . وعاجلاً أو آجلاً ، سيبدأ « كلامنا » ؛ « صوتنا » المتولدان عن أقوال الآخرين وأصواتهم ، أو المُستَحثّان حوارياً بواسطتها ، في التحرر من سلطة كلام الآخرين . وتتعقّد هذه السيرورة نتيجة لكون أصوات « أجنبية » مختلفة تكافح لفرض سيطرتها على وَعى الفرد (مثلما تفعل ذلك في الواقع الاجتماعي المحيط به) . كل ذلك يخلق أرضاً صالحة لاختبار توضيع كلام الآخرين . وتستمر المحادثة مع ذلك الكلام المقنع الداخلي الموضوع في قفص الاتهام ، إلاّ أنها تتخذ طابعاً آخر ؛ فنحن نسأله ، ونضعه في موقف جديد لإماطة اللثام عن ضعفه ، ولكشف حدوده ، والوقوف على موضوعيته . كذلك ، فإن مثل هذه الأَسْلَبَة كثيراً ما تصبح بارودية ، لكن بدون خشونة ؛ لأن كلام الآخرين المُقنع داخلياً منذ فترة قريبة ، يُقاوم ، وفي أحيان كثيرة ، يرسل رنينه

بدون أدنى نبرة بارودية . وفوق هذه الرقعة تولد تشخصيات روائية نافذة وثنائية الصوت ، تضطلع بتوضيع الصراع بين كلام الآخر المقنع والكاتب الذى كان ذلك الكلام يتحكم فيه (مثلما نجد في « أوجين أونكين » للشاعر بوشكين ، و « بيتشورين » لليرمونتوف) . ففي الأساس المكون لـ « رواية الاختبارات » غالباً ما توجد سيرورة ذاتية لصراع يدور مع الكلام المقنع الداخلي للآخر ، ولتحرر من سطوته عن طريق التوضيع . ويمكن لـ : « الرواية التلقينية » أن تفيد أيضاً في توضيح الأفكار التى نعرضها هنا ، إلا أن سيرورة اختيار الصيرورة الأيديولوجية تمتد هنا مثل تيمة للرواية ، في حين أنه في « رواية الاختبارات » تظل السيرورة الذاتية للكاتب نفسه خارج العمل الروائى .

في هذا الصدد ، تحتل أعمال دوستويفسكى مكانةً استثنائية وفريدة . فالتفاعل المتهيج والمتوتر مع كلام الآخرين ، يُقدَّم لنا في رواياته من خلال مظهر مزدوج :

أولاً : يظهر في خطاب الشخصيات صراع عميق وغير تامّ مع كلام الآخرين على مستوى الحياة (« كلام الآخر في شأنى ») ؛ وعلى المستوى الأخلاقي (الحكم على الآخر ، الاعتراف أو التجاهل من طرف الآخرين) ؛ وأخيراً على المستوى الأيديولوجي (رؤية الشخصيات للعالم في شكل حوارٍ ناقص وغير قابل للإتمام) . إن ملفوظات شخصيات دوستويفسكى هى ساحة لعراك يائس مع كلام الآخرين في جميع مجالات الحياة ومجالات العمل الأيديولوجي . لهذا تستطيع تلك الملفوظات أن تكون نماذج ممتازة لأشكال لا متناهية التنوّع ، في كلام الآخرين وتضمينه .

ثانياً ، روايات دوستويفسكى ، في مجموعها ، وبوصفها ملفوظات لكاتبها ، هى أيضاً حوارات يائسة وغير تامّة للشخصيات فيما بينها (مثل وجهات نظرها المجسّدة) ، وأيضاً فيما بين الكاتب نفسه وشخصياته ؛ فكلام الشخصية (مثل كلام الكاتب) لايصل إلى نهايته ، ويظل حرّاً مفتوحاً . وعند دوستويفسكى [8] ، تظل اختبارات الشخصيات واختبارات أقوالها المنتهية بالنسبة للذات المتكلمة ، غير تامّة داخلياً ، وبدون حلّ .

في مجال الفكر والكلام الأخلاقيين والقانونيين تكون الأهمية الكبيرة لتيمة المتكلم واضحة . فالإنسان الذى يتكلم وكلامه ، يتقدّمان هنا مثل موضوع أساسى للفكر وللخطاب . وجميع المقولات الأساسية للحكم والتقويم الأخلاقيين والقانونيين والشرعيين ، هى بالضبط مرتبطة بالمتكلم بصفته متكلماً : الوعى (« صوت الوعى » ، « كلام داخلى ») ، الحقيقة والكذب ، المسئولية ،مَلَكَة الفعل ، التأنيبات (الاعتراف الحر للإنسان نفسه) ، الحق في الكلام ، الخ .. الخ . إن الكلام المستقل ، المسئول والفعّال ، علامة أساسية على الإنسان الأخلاقى ، القانونى ، والسياسى . واللجوء إلى ذلك الكلام ، واستحضاره ، وتأويله ، وتقديره ، وحدودُ فعاليته وأشكالها ، (الحقوق المدنية والسياسية) ، وتجاور مختلف الإرادات والأقوال الخ .. الخ ، كل ذلك يُلقى بثقله كثيراً في المجالين الأخلاقى والقانونى . يكفى أن نشير في المجال الخاص بالقضاء إلى تشييد التحليل ودوره ، وإلى تأويل الشهادات والتصريحات والعقود ، وجميع الوثائق ومظاهر أخرى للملفوظات الآخرين ، ونشير آخر الأمر إلى تأويل القوانين .

كل ذلك يتطلب دراسة . لقد وقع تمحيص التقنية القانونية (والأخلاقية) لمعالجة الكلام « الأجنبى » ، ولإثبات صحته ودقّته .. الخ . (مثلاً ، تقنية العمل التوثيقى لدى الكُتّاب الشرعيين) . لكن لم تُطرح قط مشكلات وضعه في شكل تركيبى ، أسلوبى ، دلالى ، وفي أشكال أخرى .

لم تُتناول مشكلة الإقرار خلال تحقيق قضائى ، سوى على الصعيد القضائى والأخلاقى والسيكولوجى (وكذلك ما يتصل بطرائق استخراج الإقرار والإرغام عليه) . والمادة الأكثر إثارة للانتباه في معالجة هذه المشكلة على مستوى فلسفة اللغة (والكلام) هى تلك التى قدمها إلينا دوستويفسكى (مشكلة الفكر والرغبة الحقيقيين ، والحافز الحقيقى ، مثلاً ، عند إيفان كرامازوف ، والكشف عنها لفظياً ، ودور « الآخر » ومعضلة البحث الخ . . .) .

الإنسان الذى يتكلم وكلامه ، بوصفهما موضوعاً للتفكير والخطاب ، عُولجا في مجال الأخلاق والقانون فقط ، بسبب الأهمية الخاصة لهذين المجالين . وقد أُخضعت لذلك الاهتمام ولتلك الاختيارات ، جميع طرائق نقل كلام الآخرين وتشييده وتضمينه . غير أنه ، حتى هنا ، تكون التشخيصات الأدبية ممكنة ، وبخاصّةٍ في مجال الأخلاق : مثلاً ، تشخيص الصراع بين صوت الوعى وبقية الأصوات ، أو تشخيص الحوار الداخلى للتَّوْبة الخ . ويمكن أن تشتمل رسائل الأخلاق ، وبصفة خاصة الاعترافات ، على عناصر مهمة للرواية الأدبية المكتوبة نثراً . هذا ما نجده عند إبكتيت ، ومارك أوريل ، والقديس أوغسطين ، وبترارك ، حيث نكتشف بذوراً لـ « رواية الاختبار » و« رواية التلقين » .

ونجد نصيب هذه التيمة التى نُحللها أكثر أهميةً في مجال الفكر والكلام الدينيين (في الميثولوجيا ، والصوفية ، والسحر) . فالموضوع الأساسى للكلام الدينى هو كائن يتكلم : إلّه ،شيطان ، مُبشر ، رسول . والفكر الميثولوجى يجهل تماماً الأشياء الفاقدة للحركة ؛ الأشياء الخرساء ، تأليه إرادة الآلهة الأسطورية ، وتأليه الشيطان (خيّراً كان أو شرّيراً) ، وتأويل علامات الغضب أو السماحة ، والنبوءات والتعاليم ، وأخيراً نقل أقوال الإلّه المباشرة (الوحى) ، وأقوال رُسله وقديسيه ومُبشريه ، وشرحها ، وبصفة عامة انعكاس الكلام الموحى به ربّانياً وتأويله (على عكس الكلام الدُّنيوى) . تلك هى الأفعال ذات الأهمية البالغة في الفكر والكلام الدينيين . إن جميع الأنساق الدينية ، مهما كانت ساذَجة ، تتوفّر على جهاز ضخم ، خاص ومنهجى ، ينقل ويئول مظاهر الكلام الربانى المختلفة (الهيرمينيوطيقا) .

وبالنسبة للفكر العلمى ، تختلف الأمور بعض الشىء . هنا ، يكون نصيب تيمة الكلام ضئيلاً نسبياً ؛ فالعلوم الرياضية والطبيعية لاتَعرفُ أبداً الكلام بوصفه موضوعاً لتَوْجيه . ومن الواضح أنه خلال عمل علمى تأتى المناسبة لمواجهة كلام « أجنبى » (أعمالُ السابقين ، آراء النقاد ، الرأى العام) ، أو للدخول في علاقة مع أشكال مختلفة من انعكاس وتأويل كلمات الآخرين (صراع مع كلام آبر ، تنحية

التأثيرات ، خُصومات جِدالية ، مراجع واستشهادات) . لكن كل ذلك يظل فى نطاق سيرورة العمل ، ولا يمس فى شيء المحتوى الموضوعى للعلم ذاته ، الذى لايستطيع المتكلم وكلامُه الولوجَ إلى داخله . إن مجموع الجهاز المنهاجى للعلوم الرياضية والطبيعية يتجه إلى التحكم فى الموضوع المشيأ ، الأبكم ، الذى لايكشف عن نفسه أبداً فى الكلام ، والذى لايُخبِر بشيء عن ذاته . هنا لاتكون المعرفة مرتبطة بالتلقى ، وبتأويل أقوال الموضوع القابل للمعرفة نفسه وعلاماته .

وفى العلوم الإنسانية ، على خلاف العلوم الطبيعية والرياضية ، تظهر المعضلة النوعية الخاصة بترميم ونقل وتأويل الكلام « الأجنبى » (مثلاً ، مشكلة المصادر فى منهجية الفروع التاريخية) . أمّا فى فروع المعرفة الفلسفية ، فإن المتكلم وكلامه يظهران وكأنهما الموضوع الجوهرى للمعرفة .

إن لفقه اللغة أهدافه النوعية ، وطريقته الخاصة فى تناول موضوعه : المتكلم وكلامه اللذان يحددان جميع أشكال نقل وتشخيص كلام الآخرين (مثلا ، الكلام بوصفه موضوعاً لتاريخ اللغة) . غير أنه ، فى حقل العلوم الإنسانية (وفى حدود فقه اللغة بمعناه الضيّق) ، يمكن أن يكون هناك تناول مزدوج لكلام الآخرين بوصفه موضوع معرفة :

يمكن للكلام أن يكون كله مُدركاً موضوعياً (مثل شيء تقريباً) . وهذا ما يكون عليه الكلام فى معظم فروع اللسانيات . فى هذا الكلام الموضَع يكون المعنى أيضاً مُشيأ : إنه لايسمح بأية مقاربة حوارية مُحايثة لكل مفهوم عميق وراهن . لأجل ذلك فإن المعرفة هنا تكون مجرّدة : إنها تبتعد كليةً عن الدلالة الأيديولوجية للكلام الحىّ ، عن حقيقته أو عن زيفه ؛ عن أهميته أو عن تفاهته ، عن جماله أو عن بشاعته . إن معرفة هذا الكلام الموضَع ، المشيّأ ، محرومة من كل نَفاذٍ حوارى داخل معنىً قابل لأن يُتعرفَ عليه ؛ ومن ثم تتعذر محادثة مثل هذا الكلام .

مع ذلك ، فإن النفاذ الحوارى لازِم فى فقه اللغة (لأنه بدونه ، مامِنْ تفاهم يكون مُمكناً ؛ فهو الذى يكتشف فى الكلام عناصر جديدة ، دلالية بالمعنى الواسع ، ينتهى بها الأمر إلى التشيّؤ ، بعد أن ظهرت أول الأمر عن طريق الحوار) . إن كل تقدم لعلم الكلام يكون مسبوقاً بـ « مرحلته العبقرية » ؛ أى بعلامة حوارية حادة مع الكلام ، تكشف داخله عن مظاهر جديدة .

هذه المقاربة هى التى تفرض نفسها ، ملموسة أكثر ، لاتتجرد عن الدلالة الأيديولوجية الراهنة للكلام ، ورابطةً موضوعيةَ الفهم بحيويّته وعمقه الحواريين . وفى مجال الشعرية والتاريخ الأدبى (وتاريخ الأيديولوجيات بعامّة) وأيضاً ، إلى حدكبير ، فى فلسفة الكلام ، مامِنْ مُقاربةٍ أخرى ممكنة ؛ ففى هذه المجالات ، لاتستطيع الوضعية (positivisme) الأكثر جفافاً وتسطحاً أن تعالج الكلام بكيفية محايدة كأنه شيء ؛ وتجد نفسها مرغمةً هنا على الرجوع إلى الكلام ، لكن أيضاً على التحدُّث معه من أجل النفاذ إلى معناه الأيديولوجى الذى لايكون إلا فى متناول إدراكٍ أيديولوجى يجمع بين تقويمه وما يُقدمه من إجابة . وأشكال النقل والتأويل المحققة لهذا الإدراك الأيديولوجى تستطيع ، لكى يكون الإدراك عميقاً وحيّاً ، أن تقترب كثيراً من تشخيص أدبى ثنائى الصوت لكلام الآخرين . ولابد من أن نُسجل أن الرواية أيضاً تَضُمُّ دائماً عنصر إدراك معرفى من كلام الآخرين الذى تُشخّصه .

لِنَقُل ، فى نهاية هذا الجزء الأول من التحليل ، بِضْعَ كلمات عن أهميّة تيمتنا بالنسبة للأجناس البلاغية . لاجدال فى أن الإنسان الذى يتكلم وكلامَه ، يُمثلان أحد الموضوعات الأكثر أهميّةً فى الخطاب البلاغى (هنا ، التيمات الأخرى جميعها تُرافقها أيضاً تيمة الكلام) . فالخطاب البلاغى مثلاً ، فى البلاغة القانونية ، يَتّهِمُ أو يدافع عن المتكلم المسئول ، من خلال الاستناد أيضاً إلى أقواله ؛ فيئولها ويُجادلها ، ويُعيد ، بِفَنّ ، تكوين الكلمات المضمَرة للمتّهم (هذا الابتكار الحر لأقوال لم يقع التلفظ بها هى إحدى الطرائق الأكثر استعمالاً من جانب البلاغة فى العصر القديم : « كان بإمكان المتّهم أن يقول . . . » ، « كان باستطاعته أن يقول لكم . . . ») .

إن الخطاب البلاغى يَجْهَدُ فى أن يستبِق الاعتراضات الممكنة ، فينقل تصريحات الشهود ويُجاور بينها ، الخ . وفى البلاغة السياسية ، يَسند الخطاب ، مثلاً ، ترشيحاً ، ويستحضر شخصية المرشح ، ويعرض عن وجهة نظره ووعوده اللفظيّة ويدافع عنها ، أو ، فى حالة أخرى ، يحتج على مرسوم ، أو قانون ، أو تصريح ، أى أنه يعارض ملفوظات لفظية محددة يركز عليها فى محاورته . ولِخطاب الإعلامى ، الصحفى ، علاقة أيضا بالكلام وبالإنسان الذى هو الجهة التى يصدر عنها ذلك الكلام . إنه ينتقد ملفوظاً ، وجهة نظر ، ويُجادل ، ويتهم ، ويسخر . . . وإذا حلل عملاً فإنه يكشف وجهات النظر التى تحفزه ، ويصوغها لفظياً ، مُبرزاً إياها بما يُلائم : بالسخرية ، بالغضب ، الخ . وهذا لايعنى أن البلاغة تُضحى بحدثٍ ، أو فعل ، أو واقعة غير لفظية ، فى سبيل خطابها ؛ وإنما هى فى علاقة مع الإنسان الاجتماعى الذى يُئول كل فعل أساسى من أفعاله أيديولوجياً عن طريق الكلام ، أو يُجسِّد فيه مباشرة .

فى البلاغة ، تكون دلالة كلام الآخرين ، بوصفه موضوعا ، جد كبيرة ، حتى إنه غالباً ما يحاول الكلام إخفاء الحقيقة أو تعويضها ؛ وبذلك فإنه يَتقلص ويفقد من عمقه . وفى معظم الأحيان تقتصر البلاغة على انتصارات لفظية خالصة ، تسجلها على الكلام ؛ عندئذ تتحول إلى لعبة لفظية شكلانية . لكننا نُكرّرُ القول بأن انتزاع الكلام من الحقيقة يُحطّمه ، فَيَذبل ، ويفقد عمقه الدلالى وَحَركيّته ، وقدرتَه على تجديد معناه فى سياقات جديدة حية ؛ أى بتعبير أشمل ، يموتُ بصفته كلاماً ؛ لأن الكلام الدّال يعيش خارج ذاته ؛ أو يعيش من توجهه نحو الخارج.غير أن التركيز المقصور على الكلام « الأجنبى » بوصفه موضوعا ، لايفترض فى ذاته مثل هذه القطيعة بين الكلام والحقيقة .

إن الأجناس البلاغية تَعرف أكثر أشكال نَقْلِ خطاب الآخر تنوّعاً ؛ وهى فى معظم الأحيان ، تعرف أشكالاً جدّ حواريّة . فالبلاغة تلجأ كثيرا إلى إعادة تَنْبير قوية للأقوال المنقولة (غالباً ما تصل إلى حدّ تشويهها تماماً) ، بواسطة تضمين مطابق ، ومن خلال السياق . والأجناس البلاغية هى مادة أولية أكثر ملاءمةً لدراسة مختلف أشكال نَقْل الأقوال « الأجنبية » وتكوينها وتضمينها . وانطلاقاً من البلاغة يمكن أن نُشيِّد تشخيصاً أدبياً للإنسان الذى يتكلم ولما

يقوله . لكن من النادر أن تكون الثنائية الصوتية البلاغية لتلك التشخيصات عميقة ؛ ذلك أن جذورها لا تغوص فى الطابع الحوارى للغة المتحوّلة ؛ إنها لاتنبنى على تعدُّد لسانى جوهرى ، بل على تنافرات . وفى معظم الحالات تكون تلك الثنائية الصوتية مجرّدة ، تنوءُ تحت تحديدٍ وتقسيمٍ شكليينْ ومنطقيينْ للأصوات ، على نحوٍ يُنضبُ معينها . لذلك يُستحسن الحديث عن ثنائية صوتية بلاغية خاصة ، مميِّزة عن الثنائية الصوتية الحقيقية فى النثر الأدبى ؛ أو بتعبير أفضل ، نتحدث عن نقل بلاغى ذى صوتينْ لكلام الآخرين (دون أن يخلو ذلك من بعض الملامح الأدبية) ، يكون مميِّزاً عن التشخيص الثنائى الصوت داخل الرواية والموجَّه نحو صورة اللغة .

ذلك هو معنى تيمة الإنسان الذى يتكلم فى جميع مجالات الوجود العادية ، وفى الحياة اللفظية والأيديولوجية . وتأسيساً على ما قيل ، يمكن القول بأنه ، تقريباً ، عند تأليف كل ملفوظ للإنسان الاجتماعى ، ابتداءً من الردّ القصير فى الحوار المألوف ، إلى الأعمال اللفظية الأيديولوجية الكبيرة (الأدبية ، والعلمية ، وغيرها) ، فإنه يوجد ، فى شكل مُعْلَن أو مستتر ، قسط من الأقوال « الأجنبية » الصريحة ، منقولة بهذه الطريقة أو تلك . وداخل حَقْلِ كل ملفوظ تقريبا ، يحدث تفاعل متوتر ، وصراع بين كلامه الخاص وكلام « الآخر » ، كما تتم سيرورة للتحديد أو الإضاءة الحوارية المتبادلة . يتضح ، إذن ، أن الملفوظ جهاز أكثر تعقيداً وديناميةً مما يبدو عليه ، إذا اكتفينا بالنظر إلى توجُّهه الغيْرى ، وتعبيريته الأحادية الصوت المباشرة .

وكَوْنُ الكلام أحد موضوعاتِ الخطاب الإنسانى الأساسية ، هو مسألة لم تحظ بعدُ بالنظر الكافى ، ولم تُقوَّم بعدُ دلالتُها الجذرية . ولم تعرف الفلسفة كيف تحتضن فى سعة أفق جميع الظاهرات المتصلة بهذه المسألة ؛ فلم يدرك أحد خصوصية هذا الموضوع للخطاب ، تلك الخصوصية التى تتحكم فى نقل الكلمة « الأجنبية » نفسها واستنساخها : إننا لانستطيع أن نتحدَّث عن هذه الأخيرة إلاّ بمساعدة تلك الخصوصية مع إضافة نوايانا الخاصة ، وإضاءتها على طريقتنا ، من خلال السياق . إن الحديث عن الكلام مثلما نتحدث عن أى موضوعٍ آخر ، أى بطريقة تيماتيكية ، وبدون نَقْلٍ حوارىّ ، لايكون ممكناً إلاّ إذا كان ذلك الكلام مُوَضْعاً تماماً ، ومُشيّأً . هكذا يمكن أن نتحدث ، مثلاً ، عن الكلمة فى النحو ، حيث يهمّنا ، بالضبط ، غلافها المشيَّأ ، عديمُ الشكل .

إن الرواية تستعمل استعمالاً مزدوجاً جميع الأشكال الحوارية الأكثر تنوعاً لنقل كلام الآخرين ، والتى تتشكّل داخل الحياة العادية ، وفى العلائق الأيديولوجية غير الأدبية . أولاً ، جميع تلك الأشكال تُقدَّم وتُستنسخ داخل الملفوظات — المألوفة والأيديولوجية — لشخصيات الرواية وأيضاً للأجناس المتخلّلة : المذكرات الخصوصية الاعترافات ، مقالات الصحف ، الخ . ثانياً - يمكن لجميع أشكال النقل الحوارى لخطاب الآخرين أن تكون أيضاً تابعة وبكيفية مباشرة ، لمعضلات التشخيص الأدبى للمتكلم ولكلامه ، مع توجُّه نحو صورة الكلام ، والتعرض لتحوُّل أدبى محدَّد .

ما الفرق الجوهرى إذن بين جميع هذه الأشكال الخارج - أدبية لنقل كلام الآخرين ، وبين تشخيصه الأدبى داخل الرواية ؟

تلك الأشكال كلها ، حتى حينما تكون قريبة من تشخيص أدبى ، مثلما هو الحال فى بعض الأجناس البلاغية الثنائية الصوت (الأسلبات البارودية) ، هى دائماً موجَّهة نحو ملفوظٍ فَرْدٍ من الأفراد . إنها النقل المهتم ، عملياً ، بملفوظات الآخرين الأفراد ، الذى يصل فى أفضل الحالات إلى تعميم الملفوظاتِ صيغةٍ لفظية « أجنبية » ، على أساس أنها ، اجتماعياً ، نموذجية أو مميِّزة . وهذه الأشكال المركَّزة على نقل الملفوظات (ولو كان نقلاً حرّاً أو مُبدعاً) ، لاتهدف إلى أن ترى وتُثْبِت ، فيما وراء الملفوظات ، صورة لغةٍ اجتماعية تتحقّق داخلها ، وإنما يتعلق الأمر دون أن تجف داخلها ، بالصورة وليس بالتجريبية الإيجابيّة لتلك اللغة . داخل رواية حقيقية ، نُحسُّ وراء كل ملفوظ طبيعة اللغات الاجتماعية بمنطقها وضرورتها الداخليتينْ . والصورة هنا لاتكشف فقط الواقع ، بل إمكانات لُغةٍ معطاة ، وحدودها المثلى إذا جاز القول ، ومعناها الشامل ، الملتحم ، وحقيقتها ، وانحصارها .

لذلك فإن الثنائية الصوتية فى الرواية ، على خلاف الأشكال البلاغية وغيرها ، تنزع دائماً نحو الثنائية اللسانية كأنما تتطلع إلى نهايتها . كذلك ، لاتستطيع هذه الثنائية الصوتية أن تظهر ، لا فى التناقضات المنطقية ، ولا فى التجاورات الدرامية الخالصة . وهذا هو ما يحدد خصوصية حوارات الرواية التى تنزع نحو الحد الأقصى للاَتفاهُم المتبادل بين الأفراد المتكلمين لغاتٍ مختلفةً .

علينا أن نؤكد مرة أخرى ، أننا لا نقصد بـ « لغة اجتماعية » مجموع العلامات اللسانية التى تحدِّد إعطاء القيمة اللَّهْجَويّة لِلُغة وتفريدها ، وإنما نقصد الكيان الملموس والحى ، لعلامات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً ، الذى يمكن أن يتحقق أيضاً فى إطار لغة وحيدة لسانياً ، محُدِّداً نفسه بتحويلات دلالية ، وبانتقاءاتٍ قاموسية . إنه منظور سوسيو - لسانى ملموس ، يَتفرَّد داخل لغة « واحدة » تجريديّاً . وهذا المنظور اللسانى ، غالباً ، لا يتحمَّل تحديداً لسانياً مُدقّقاً ، إلاّ أنه ينطوى على إمكانات محتملة لتفريدٍ لَهجَوِى مُستَقْبَل : إنه لهجة كامنة ، جنينها مايزال عديم الشكل . وخلال الوجود التاريخى للغة ، وصيرورتها المتعددة اللغات ، تكون - أى اللغة - ممتلئة بتلك اللهجات الكامنة ؛ فهى تتقاطع بطرائق عدة ، ولا تنمو حتى النهاية فتموت ؛ غير أن بعضها يُزهر ويُصبح لغات حقيقية . ونكرر القول : إن اللغة هى — تاريخياً — واقع بوصفها صيرورة متعددة اللغات ، تعج باللغات المستقبلة والماضية ؛ باللسانيات « الأرستقراطية » المتعجرفة ، وبلسانيات « وُصولية » ، وبالكثير من « طالبى يد » اللغة ، سعداء كانوا أو أشقياء ، وبلغات ذات صرامة اجتماعية كبيرة على وجه التقريب ، وبهذا المناخ أو ذاك فيما يتصل بالتطبيق .

وصورة مثل هذه اللغة فى الرواية هى صورة منظور اجتماعى ، وصورة عيِّنة أيديولوجية اجتماعية ملتحمة بخطابها وبلغتها . لا يمكن ، إذن ، لهذه الصورة ؛ بأى حال ، أن تكون صورة شكلانية ، ولا يمكن للعبة أدبية قائمة على مثل هذه اللغات أن تكون لعبة شكلانية . إن الخصوصيات الشكلية للغات ولصيغ الرواية وأساليبها ، هى رموز لمنظورات اجتماعية . والخصائص اللسانية الخارجية غالباً ما تُستعمل ، هنا ، بمثابة إشارات مساعدة تشير إلى

فروق اجتماعية ـ لسانية ، وأحياناً تكون فى شكل تعليقات مباشرة ، موجهة من الكاتب إلى خطابات شخصياته الروائية . مثلاً ، فى « آباء وأبناء » ، يقدم إلينا تورجنيف من حين إلى آخر ، إشارات عن استعمال إحدى الكلمات ، أو عن تلفُّظ إحدى الشخصيات (تجدر الإشارة إلى أنها أكثر تمييزاً من الناحية التاريخية ـ الاجتماعية) .

وهكذا فإن مختلف تلفظات كلمة (printzipy) « مبادىء » تمايزُ فى تلك الرواية بين عدة عوالم تاريخية ـ ثقافية ـ اجتماعية : العالَم المثقف لكبار ملاك الأراضى خلال سنوات ١٨٢٠ ـ ١٨٣٠ الذى درس الأدب الفرنسى ، وظل بعيداً عن اللاتينية وعن العِلْم الألمانى ، ثم عالم الأنتلجنسيا المتعددة الطبقات خلال منتصف القرن الماضى ، عندما كان التوجيه فى يد الأطباء والمتناظرين المتشبعين باللغة اللاتينية والألمانية . لقد فازت النبرة اللاتينية ـ الألمانية الجافة فى التلفظ بكلمة « مبادىء » فى اللغة الروسية . غير أن معجم كلام « كوشينا » الذى يقول « سيدى » بدلاً من « رجل » ، قد تجذَّر داخل الأجناس التعبيرية الدنيا والوسطى فى اللغة الأدبية .

وإذا كانت الملاحظات الخارجية والمباشرة عن خصوصيات لغة الشخصيات هى عناصر مميزة لجنس الرواية ، فمن الواضح أنها ليست هى التى تخلق صورة اللغة . فهذه الملاحظات هى غيرية خالصة ؛ وخطاب الكاتب ، هنا ، لا يلمس إلا بكيفية سطحية ، اللغةَ التى لها خصائص مثل خصائص الشيء ؛ فنحن لا نجد هنا صيغة حوار داخلى ، تلك الصيغة المميِّزة لصورة اللغة . إن للصورة الأصيلة للغة ، دائماً ، حواشى يدور فيها الحوار بين صوتين ، ولغتين (مثلاً ، مناطق الأبطال التى تحدّثنا عنها فى الفصل السابق) .

ويكتسى دور السياق الذى يُضمِّن الخطاب التشخيصى ، دلالة جوهرية فى خلق صورةٍ لِلُّغة . فالسياق المضمِّن ، مثله مثل إزميل النحات ، يُرقق حواشى خطاب الآخر ، وينحت صورةَ للغة داخل التجريبية الخشنة لحياة الخطاب : إنه يمزج ويجمع التطلع الداخلى لِلُّغة المشخَّصة بتحديداتها الخارجية الموضِّعة . وخطاب الكاتب يُشخِّص ويُضمِّن خطاب الآخرين ، ويخلق له منظوراً ، ويوزع ظلاله وأضواءه ، ويُوجد وضعيته وجميع الشروط اللازمة لإسماع رنينه . وأخيراً ، فإنه بنفاذه إليه من الداخل ، يُدخل فيه نبراته وتعبيراته ، ويخلق له خلفيَّة حواريّة .

وبفضل هذه القابليّة لِلُّغة تُشخِّص لغة أخرى ، وترنُّ بتزامُن خارجها وفيها ، وتتكلم عنها فيها هى تتحدث مثلها ومعها ، ثم من جهة ثانية ، بفضل قابلية لغةٍ مُشخَّصة لأنْ تضطلع فى الآن نفسه بدور موضوع للتشخيص ، ودور التكلم من خلاله ، يمكن أن نخلق صوراً للغاتٍ روائية نوعية . لأجل هذا ، فإنه فى سياق الكاتب الذى يُضمِّن اللغة المشخَّصة ، لا يمكن لهذه اللغة ، فى جميع الأحوال ، أن تكون شيئاً ؛ مادّة لخطاب ، بكماء بدون رد فعل ، واقفة فى الخارج مثل أى عنصر من عناصر الخطاب .

نستطيع أن نُصنِّف جميع طرائق إبداع صورة اللغة فى الرواية ، فى ثلاثة أصناف أساسية :

١ ــ التهجين .
٢ ــ تَعَالُق اللغات القائم على الحوار .
٣ ــ الحوارات الخالصة .

ولا يمكن فصل هذه الأصناف إلاَّ بطريقة نظريَّة ؛ لأنها تتداخل باستمرار داخل النسيج الأدبى الفريد للصورة .

ما التهجين ؟ إنه مَزْجُ لغتيْن اجتماعيتيْن داخل ملفوظٍ واحد ؛ وهو أيضاً الْتِقاءُ وَعييْن لسانييْن مفصولَيْن بحقبة زمنية ، وبِفارِقٍ اجتماعى ، أو بهما معاً ، داخل ساحة ذلك الملفوظ .

وهذا المزيج من لغتيْن داخل الملفوظ نفسه ، هوطريقة أدبية قَصديَّة (بدقة أكثر ، نسق من الطرائق) . لكن التهجين اللاّ إرادى ، اللا واعى ، هو إحدى الصيغ المهمة للوجود التاريخى ، ولصيرورة اللغات . ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات ، إجمالا ، تتغيَّر تاريخياً عن طريق التهجين ، ومزج مختلف « اللغات » المتعايشة داخل اللهجة نفسها واللغة القومية نفسها ، وعن طريق تشعب المجموعة اللغوية نفسها ، أوْ عدة مجموعات ، سواء فى الماضى التاريخى للغات ، أوفى مَاضِيهم الإحاثى . ويقوم الملفوظ دائما بدور المِرْجَل فى المزج[9] .

يجب أن تكون صورة اللغة فى الفن الأدبى ، من حيث جوهرها ، هجيناً لسانياً (قصدياً) ؛ ويتحتَّم أن يوجد ؛ إلزامياً ، وَعْيَان لسانيان : الوعى المشخِّص ، والوعى الذى يشخص ؛ وهما معاً ينتميان إلى نَسَقِ لغةٍ مُختلف . ذلك أنَّه لو لم يكن هناك ذلك الوعى الثانى المشخِّص ، أى تلك الإرادة الثانية للتشخيص ، لشَاهَدْنا ، لا صورة للغة ، بل مجرد عيِّنة من لغة الآخرين ، صادقة أو مزيَّفة .

إن صورة اللغة بوصفها هُجْنَةً قصديَّةً ، هى قبل كل شيء هُجنة واعية (بخلاف الهجنة التاريخية- العضوية الغامضة لسانياً) ؛ إنها ، بالضبط ، ذلك الوعى بلغةٍ من جانب لغة أخرى ؛ إنها النور الذى يلقيه عليها وعى لسانى آخر . ويمكن لصورة لغةٍ أن تَتَبنَّى فقط من وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على أنها بمثابة معيار .

يُضاف إلى ما تقدم ، أنَّه داخل هُجنة قصديَّة وواعية يَمتزج ، لاوعيان لسانيان مُبهمان (مرتبطان بلغتين) ، بل وعيان لسانيان مُفْرَدَان (مرتبطان بملفوظين لا بلغتيْن) ، وإرادتان لسانيتان فرديتان هما : الوعى والإرادة الفرديتان للكاتب الذى يُشخِّص ، والوعى والإرادة المُفْرَدان لشخصيةٍ روائية مُشخَّصة . ذلك أنه فوق هذه اللغة المشخَّصة تُبْنَى الملفوظات الملموسة الموحَّدة . وإذن ، يتحتم إلزامياً أن يتجسد الوعى اللسانى فى « كُتّاب »[10] يتكلمون اللغة المعطاة ، ويشيدون فوقها ملفوظاتهم ، ومن ثم يُدخِلون إلى إمكانات اللغة المُدَخرة ، إرادتهم اللسانية التَّحيينيّة . إنهما وَعْيان ؛ إرادتان ؛ صَوْتَان ؛ ومن ثم فإنهما نَبْرَتَان تشتركان فى الهُجنة الأدبية القصديَّة والواعية .

لكن بإبرازنا للمظهر الفردى لهذه الهجنة ، يجب أن نؤكد بقوة من جديد ، أنه داخل الهجنة الأدبية للرواية ، التى تبنى صورة اللغة ، يكون المظهر الفردى ضرورياً لِتَحْيِين اللغة وربطها بِكيان الرواية (مصائر اللغات تتشابك هنا مع مصائر المتكلمين الفردية) ، كما أنه يكون وثيق الصلة بالعنصر الاجتماعى اللسانى . وهذا معناه أن الهُجنة الروائية ليست هى ثنائية الصوت والنبرة (كما فى البلاغة)

فحسب ، بل هى مزدوجة اللسان . وهى لا تشتمل فقط على وعيين فرديين ؛ على صوتيْن ؛ على نبرتيْن ، بل على وعييْن اجتماعييْن ـ لسانييْن ، وعلى حقبتيْن ليستا ، فى الحقيقة ، مختلطتيْن هنا بكيفية لاواعية (كما هو الشأن فى هُجنة عُضوية) بل هما قد التقيتا بوعى ، وهما تتصارعان فوق أرض الملفوظ .

فى هُجْنَةٍ قَصْدِيَّة لا يتعلق الأمر فحسب (وليس كثيرا) بمزج أشكال الأسلوبيْن واللغتيْن وإشاراتها ، وإنما يتعلق الأمر ، قبل كل شىء ، بالصدمة التى تُصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال . لذلك فإن هُجنةً أدبيةً قصدية ليستْ هُجنةً دلالية تجريدية ومنطقيةً (كما فى البلاغة) ، بل هى ملموسة واجتماعية .

طبيعى أنه فى هُجنة تاريخية عضوية ، لا تمتزج فقط لُغتان ، وإنما وجهتا نظر اجتماعيتان ـ لسانيتان (وأيضاً عضويتان) ، غير أن هذا يكون مزيجاً سميكاً ومُعتماً ، وليس تجاوُراً وتعارضاً واعييْن . ومع ذلك ، فمن الضرورى التدقيق فى أن هذا المزيج السميك ، المعتم ، لوجهات النظر اللسانية حول العالم ، هو مُنتِجٌ ، بعمق ، تاريخياً داخل الهجنات العضوية : إنه ينطوى على رؤى جديدة للعالم ، وعلى « أشكال داخلية » جديدة لوعى لفظى للعالم .

إن الهجنة الدلالية القصدية هى حتما واقعة فى صيغة حوار داخلياً (خلافاً للهُجنة العضوية) . وهنا نجد وجهتىْ نظر لا تنصهران ، وإنما تتجاوران حوارياً . وهـذه الصيغة الحوارية للهُجْنة الروائية بوصفها حواراً لوجهات نظر اجتماعية ـ لسانية ، لا تستطيع ، كما هو مفهوم ، أن تمتد داخل حوار مُنْتَهٍ ، مُتميِّز دلاليا وفردياً . ذلك أن مظهراً معيناً ، كارثياً ويائساً عضوياً ، يكون ملتحماً بها .

وأخيراً ، فإن لِلهُجنة الثنائية الصوت ، القصدية ، المصاغة فى حوار داخلياً ، بنيةً تركيبية ذات خصوصية تامّة ؛ نجد فيها أنه ، داخل ملفوظٍ واحد ، يتّحد ملفوظان كامنان ، مثل جوابيْن لحوار ممكن . صحيح أن هذين الجوابيْن لن يستطيعا قط أن يَتَحيَّنا كليةً ، وأن يتكوَّنا فى ملفوظات منتهية ، إلاّ أننا نتبينُ بوضوح شكليْهما الناقصيْن داخل بنية تركيب الجملة فى الهجنة الثنائية الصوت . ولا يتعلق الأمر هنا ، بطبيعة الحال ، بمزج أشكال تركيبية لا مُتجانسة ، خاصة بأنساق لسانية مختلفة (وهو ما يمكن أن يوجد فى هُجَن عضوية) ، وإنما يتعلق الأمر بِضَم ملفوظين فى واحد . وهذا يكون ممكناً أيضاً فى هجَن بلاغية أحادية الصوت (وربما كان الضم هنا أكثر وضوحاً من حيث تركيب الجملة) . غير أن الهُجْنة الروائية تتميّز بتوحيد ملفوظين مختلفين اجتماعياً فى ملفوظ واحد .

ويمكن القول ، تلخيصاً للطابع المميّز للهُجنة الروائية : خلافاً لمزيج اللغات المعتم فى ملفوظاتٍ تعيش داخل لغات متطورة تاريخياً (بصفة عامة ، كل ملفوظ حى داخل لغة حية له درجة كبيرة ، على نحو ما ، من التهجين) ، تكونُ الهجنة الروائية نَسقاً من توحيد اللغات ، مُنظَّماً أدبياً ؛ نسقاً موضوعه إضاءة لغة بمساعدة لغة أخرى ، وتشكيل صورة حيّة للغة أخرى .

إن التهجين القصدى الموجَّه نحو الفن الأدبى ، هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة . ويجب أن نُدقّق فى أنه فى أى حالة تهجين ، فإن اللغة التى تُضىء (عادة تكون نسقاً من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعاً موضوعياً إلى حدّ ما ، لتُصبح صورة . وكُلَّما طُبِّقت طريقة التهجين فى الرواية بطريقة واسعة وعميقة (من خلال عدة لغات وليس بواحدة) ، اتخذت اللغة المشخَّصة والمضيئة طابعاً موضوعياً ، لتتحوّل فى النهاية إلى إحدى صُوَرِ لُغَة الرواية . والأمثلة الكلاسيكية التى تُساق فى هذا الصدد هى : دون كيشوت ، وروايات الكتاب الساخرين الإنجليز : فيلدنج ، سموليت ، ستيرن ، ثم الرواية الألمانية الرومانسية ـ الساخرة : هيبيل وجان ـ بول[11] . فى مثل حالات هذه الروايات ، تكتسب سيرورة كتابة الرواية ، ووجهُ الروائى بدورهما ، طابعاً من الموضوعية . (هـذا ما نجده محققاً ، جُزئياً ، فى « دون كيشوت » ، ثم فيما بعد عند ستيرن ، وهيبيل ، وجان ـ بول) .

إن الإضاءة المتبادلة المصاغة فى حوار داخلياً ، التى تُنجزها الأنساق اللسانية فى مجملها ، تتميَّز عن التهجين بمعناه الخاص . ففى الإضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتيْن داخل ملفوظ واحد ، وإنما هى لغة واحدة مُحيَّنة وملفوظة ، إلاّ أنها مقدَّمة فى ضوء اللغة الأخرى . وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تَتَحين أبداً .

إن الشكل الأكثر تميُّزاً ووضوحاً لهذه الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية ، هو الأَسْلَبَة (stylisation) .

وقد سبق القول بأن كل أسلبة حقيقية هى تشخيص وانعكاس أدبيان للأسلوب اللسانى لدى الآخرين . وفيها يُقدَّم ، إلزامياً ، وَعْيان لسانيان متمايزان : وعىُ مَنْ يُشخِّص (الوعى اللسانى للمُؤسْلِب) ، ووعى مَنْ هو موضوع للتشخيص والأسلبة . وتتميّز الأسلبة ، على وجه الدقة ، عن الأسلوب المباشر بذلك الحضور للوعى اللسانى (عند المؤسلِب المعاصر وعند قرائه) ، الذى يعاد فى ضوئه خلق الأسلوب المؤسلَب ، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتيْن .

هذا الوعى اللسانى الثانى للمُؤسْلِب ولمعاصريه ، يباشرعمله اعتمادا على المادة الأوّلية للغة المُؤسلَبة ؛ ولا يتحدث المؤسلب عن موضوعه إلا من خلال تلك اللغة التى سيؤسلبها ، والتى هى « أجنبية » بالنسبة إليه . لكن هذه اللغة الأخيرة هى نفسها مُقدَّمة فى ضوء الوعى اللسانى المعاصر للمؤسلِب . فاللغة المعاصرة تُلقى ضوءاً خاصاً على اللغة موضوع الأسلبة : إنها تستخلص منها بعض العناصر ، وتترك بعضها الآخر فى الظل ، وتوجد نبرات خصوصية ، ومقامات تَناغُميّة ، بين اللغة موضوع الأسلبة ، والوعى اللسانى المعاصر . وباختصار ، إنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين ، لاتُترجم إرادة ما سيُؤَسلَب فحسب ، بل أيضاً الإرادة اللسانية والأدبية المؤسلِبة .

هذه هى الأسلبة . وقريباً منها ، يوجد نوع آخر من الإضاءة المتبادلة هو : التنويع (La variation) . ففى الأسلبة ، يعمل الوعى اللسانى للمؤسلِب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة ، فيضيئها ويُدخل إليها اهتماماته « الأجنبية » ، لكنه لا يدخل فيها مادّته « الأجنبية » المعاصرة . والأسلبة ، بهذا المعنى ، يجب أن يحافَظ عليها من البداية إلى النهاية . لكنْ إذا دخلتْ إليها المادة اللسانية المعاصرة (كلمة ، شكل ، صيغة ، جملة ، الخ .) فإنها تشتمل عندئذ على خلل ، أو خطأ ، أو مفارقة ، عصريةٍ .

غير أن عدم الانضباط هذا ، قد يكون مقصوداً إليه ومنظماً ؛ إذ يستطيع الوعي اللساني المؤسلِب ، لا مجرد إضاءة اللغة موضوع الأسلبة فحسب ، بل يستطيع كذلك أن يدمج فيها مادّته التيماتيكية واللسانية . وفي هذه الحالة ، لا يعود الأمر يتعلق بأسْلبة ، بل بتنويع (غالبا ما يصبح تهجينا) .

إن التنويع يُدخل بحرية مادةً لِلُّغة « الأجنبية » في التيمات المعاصرة ، ويجمع العالم المؤسْلَب بعَالَم الوعي المعاصر ، ويضع اللغة المؤسلبة موضع الاختبار ، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة إليها .

إن دلالة كل من الأسلبة المباشرة ، والتنويع ، كبيرة في تاريخ الرواية ، ولا تفوقها سوى الباروديا (Parodie) . فالأسْلبات لَقّنت النثر التشخيصَ الأدبي للغات . صحيحٌ أن الأمر كان يتعلق بلغات (بل بأساليب) مكوّنة ومشكّلة أسلوبياً ، وليس بلغات خشنة غالباً ما تكون إمكانات للتعدد اللساني الحي (لغاتٌ في صيرورة لم تتوفر بعد على أسلوب) . إن صورة اللغة التي تخلقها الأسلبة هي الأكثر صفاء والأكثر اكتمالاً فنياً ؛ وهي تسمح بالحد الأقصى من الجمالية الممكنة في النثر الروائي . لذلك كان أساتذة الأسْلَبة ، مثل بروسبير ميريمي ، وهنري دورنْييه ، وأناتول فرانس ، وآخرين ، هم ممثل النزعة الإستطيقية في الرواية (فقط بالقدر المحدود الذي كان يسمح به هذا الجنس التعبيري) .

إن دلالة الأسلبة في فترات تكوُّن التيارات والمعالم الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائي ، تُشكّل تيمة خاصة سنتناولها في الفصل الأخير التاريخي من هذا الكتاب .

وهناك نموذج آخر ، حيث نوايا اللغة المشخّصة لا تتوافق مطلقاً مع نوايا اللغة المشخِّصة ، فتقاومها وتُصور العالم الغيريّ الحقيقي ، لا بمساعدة اللغة المشخَّصة بوصفها وجهة نظر مُنتِجة ، وإنما عن طريق فضحها وتحطيمها . وهنا يتعلق الأمر بالأسْلبة الباروديّة .

غير أن الأسلبة البارودية لا تستطيع أن تخلق صورة اللغة والعالم المطابق لها إلاّ بشرط واحد ، وهو ألاّ يكون الغرض تحطيماً بسيطاً وسطحياً لِلُغة الآخرين مثلما هو الشأن في الباروديا البلاغية . ولكي تكون الباروديا جوهرية ومنتجة ، يتحتم عليها - على وجه الدقة - أن تكون أسلبة بارودية : عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُلّ جوهري مَالِكٌ لمنطقه الداخلي ، وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي بُوشِرتْ عليها الباروديا .

وبين الأسلبة والباروديا تقف - كما لو بَيْنَ نُصْبيْنَ - الأشكال الأكثر تنوعاً من اللغات المتبادِلة للإضاءة و الهجنات المباشرة ، وقد تحدّدت بواسطة التعالقات الأكثر تنوعاً للغات والإرادات اللفظية والاستدلالية التي التقتْ داخل الملفوظ الواحد نفسه . إن الصراع القائم داخل خطاب ما ، ودرجة المقاومة التي يُبديها الخطاب موضوع الباروديا تجاه الخطاب الذي يباشر عليه الباروديا ، ودرجة تشييد تشخيص للغات الاجتماعية ، مثل درجة تَفْريدها داخل التشخيص ، والتعدد اللساني المحيط ، القائمُ دائماً بدور الخلفية الحوارية ودور الرِّنان مُرجع الصدى . . . كل ذلك يخلق تنوعا في طرائق التشخيص للغة « الأجنبية » .

إن التجاور الحواري للغات الخالصة ، إلى جانب التهجينات ، في الرواية ، هو وسيلة قوية لخلق صور اللغات . والتجاُبه الحواري للغات (وليس للمعاني التي تشتمل عليها) يرسم حدود اللغات ، ويُتيح الإحساس بها ، ويُرغم على استشفاف الأشكال البلاستيكية للغة .

وحوار الرواية نفسه ، بصفته شكلاً مكوِّناً ، مرتبط ارتباطاً وثيقا بحوار اللغات الذي يَرِن داخل المُهَجّنة وفي الخلفية الحوارية للرواية . كذلك ، فإن هذا الحوار هو من صنفٍ خاص . فهو ، أولاً ، وكما سبق القول ، لا يستطيع أن يَسْتنفد نفسه في الحوارات الذرائعية والتيماتيكية للشخصيات . إنه يحمل داخله تعددية الأشكال اللانهائية للمقاومات الحوارية والذرائعية عند الذات التي لا تستطيع تلك التعددية أن تُذيبها ؛ ومن ثم فإنها تكتفي بأن تبرز (بوصفها واحدة من الإمكانات المتعددة) ذلك الحوار اليائس والعميق للغات ، المحدَّد بالصيرورة نفسها الاجتماعية - الأيديولوجية لِلُّغات والمجتمع . إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوي الاجتماعية في سكونية تعايُشها ، بل هو أيضاً حوار الأزمنة والحقب والأيام ، وحوار ما يموت ويعيش ، ويولد : هنا يتصهر التعايش والتطور معاً في الوحدة الملموسة ، الصلبة ، لتنوُّع مليء بتناقضات لغاتٍ مختلفة . هذا الحوار محمَّل بالحوارات الروائية المنحدرة عملياً من الموضوع ، التي تستعير منه — أي من حوار اللغات ذاك — يأسها ونَقْصها ، وصعوبة فهمها ، ووجودها الملموس ، و « طبيعيتها » (naturalisme) ، وكل ما يميزها جذرياً عن الحوارات الدرامية الخالصة:في مونولوجات شخصيات الرواية وحوارياتها ، تكون اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلة خلق صورة اللغة .

حتى حُجّة الرواية خاضعة لمشكلة ترابط اللغات واكتشافها المتبادل . ويجب على حجة الرواية أن تنسق كشفَ اللغات الاجتماعية والأيديولوجيات ، وأن تُبرزها وتختبرها : اختبار الأقوال ، ورؤية العالم ، والأساس الأيديولوجي للفعل ، وإظهار عادات العوالم ، والعوالم الصغيرة الاجتماعية والتاريخية والقومية (مثلما في الروايات الوصفية ، والجغرافية ، وروايات الطبائع) والعوالم الاجتماعية - الأيديولوجية خلال حقبة معينة (المذكرات الروائية ، مُغايرات الرواية التاريخية) ، أوْ أيضا إظهار الأعمار والأجيال الملتصقة بالحقب والعوالم الاجتماعية - الأيديولوجية (روايات التلقين والتكوين) . باختصار ، تصلح حجة الرواية لتشخيص الناس الذين يتكلمون ، وتشخيص أكوانهم الأيديولوجية . في الرواية ، يتمّ تعرُّف لغتها الخاصة داخل لغة أجنبية ، وتعرف رؤيتها الخاصة داخل رؤية الآخرين للعالم . وفي الرواية تقع ترجمة أيديولوجية للغة الآخرين ، ومُجاوزة « أجنبيتّها » التي ليست سوى عَرَضية ، وخارجية ، وظاهرية .

إن التحديث الفعلي ، أو مَحْو حُدود الزمن ، واكتشاف الحاضر الأبدي في الماضي ، هي خصائص مميّزة للرواية التاريخية . وخلق تشخيصات لِلُغات ، هي المعضلة الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائي .

***

كل رواية في كُلّيتها ، من وجهة نظر اللغة والوعي اللساني المستثمَريْن فيها ، هي هجين . لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة

أخرى : إنه هجين قصدى ، وواعٍ ، ومُنظَّم أدبياً ، وليس مطلقاً مزيجاً مُعتماً وآلياً من اللغات (بدقة أكثر ، من عناصر اللغات) . إن موضوع التهجين الروائى القصدى ، هو تشخيص أدبي لِلُّغة .

ومن هنا لا يرمى الروائى مطلقاً إلى استنساخ لسانى (لهجوى) دقيق وتامّ ، لتجريبية اللغات الأجنبية التى يُدخلها فى روايته . إنه لا يتوخى سوى التمكن الأدبي من تشخيص تلك اللغات .

وتتطلب الهجنة الأدبية جهدا ضخماً ؛ فهى مؤسلبة كُلية ، وموزونة بإمعان ، ومفكَّر فيها من البداية إلى النهاية ، وموضوعة على مسافةٍ منا . وبهذا تختلف جذرياً عن مزج اللغات الذى نجده عند كُتّاب النثر المبتذلين ، وذلك المزج السطحى ، العفوى ، بدون نَسَق ، الذى غالباً ما يقترب من الجهل . وفى مثل هذه التهجينات ، لا توجد ملاءمات لأنساق لسانية محكمة بإتقان ، وإنما هى مجرد مزج لعناصر من اللغات . إنها ليست تنسيقاً بمساعدة التعدد اللسانى ، بل هى فى معظم الحالات ، لغة مباشرة للكاتب ، لا خالصة ، ولا مشيَّدة .

إن الرواية لا تُعفى مطلقاً من ضرورة الحصول على معرفة عميقة ودقيقة باللغة الأدبية ، بل إنها تستلزم ، فضلاً عن ذلك ، معرفةَ لغاتِ التعدد اللسانى . إن الرواية توسيع وتعميق للأفق اللسانى ؛ إنها تُنقِّى وتَشْحَذُ إدراكنا للفروق الاجتماعية ـ اللسانية .



الهوامش

(١) نيقولا ليسكوف (١٨٣١ ــ ١٨٩٥) كاتب روسى ، خصص عمله الروائى للحياة الروسية فى المدن والقرى ، وللبيئة الكنسية . ويشير باختين هنا إلى « المحكيات المباشرة » (Skazy) ذات المحتوى الشعبى .

(٢) أليكسى ريميزوف (١٨٧٧ -- ١٩٥٧) كاتب روسى على مستوى كبير من الأصالة الفكرية واللغوية .

(٣) إن طرائق تزييف أقوال الآخرين فى أثناء نقلها متعددة ؛ وكذلك طرائق اختزالها إلى العبث عن طريق تكثيف محتواها الاحتمالى وكشفه . وفى هذا المجال ، نجد أن بعض الأضواء قد أُلقيتْ على الموضوع من جانب علم البلاغة وفن الجدال : منهج الكشف l'heuristique .

(٤) كثيراً ما يكون الكلام الآمر كلاماً « أجنبياً » . (راجع ، مثلاً ، الطابع الأجنبى للنصوص الدينية عند معظم الشعوب) .

(٥) عندما نحلل ، بكيفية ملموسة ، الكلام الآمر فى الرواية ، يلزمنا أن ندخل فى الحسبان كونَ كلام ما آمرا ، يستطيع ــ فى فترة معينة ــ أن يصبح مقنعاً داخلياً . وهذا يحدث بالأخص فى مجال الأخلاق .

(٦) ذلك أن « كلامنا الخاص » يتشيد شيئاً فشيئاً ، وببطء ، انطلاقاً من أقوال الآخرين المعترف بها ، والمستوعَبة ، التى تكون حدودها ، فى البداية ، غير مُدركَة تقريباً .

(٧) يظهر سقراط فى كتابات أفلاطون ، مثل صورة أدبية للحكيم والسيّد وقد وُضع على محك الاختبار من جانب الحوار .

(٨) راجع كتابنا « مشكلات عمل دوستويفسكى الأدبى » ، لينينجراد ، ١٩٢٩ ، وفى طبعته الثانية والثالثة بعنوان « مشكلات شعريّة دوستويفسكى » ، موسكو ١٩٦٣ . فى هذا الكتاب ، أنجزتُ تحليلات أسلوبية للملفوظات الشخصيات التى تكشف عنها أشكال مختلفة من النقل والتضمين السياقى .

(٩) تلك التهجينات التاريخية اللاّ واعية هى ، بصفتها عناصر هجينة ، ثنائية اللسان ، إلاّ أنها بطبيعة الحال ، محافظة على المعنى نفسه . وبالنسبة لنَسَق اللغة الأدبية ، وإن التهجين نصف ــ العضوى ونصف ــ القصدى ، خاصيةٌ مُميِّزة .

(١٠) حتى ولو كان هؤلاء « الكتاب » غفلا من الاسم ، أو كانوا « نماذج » ، كما فى أسلبات لغات مختلف الأجناس ، وأسلبة « الرأى العام » .

(١١) تيودور ــ كوتليب فون هيبل (١٧٤٣ - ١٧٩٦) روائى ألمانى يمكن أن نضعه بين ستيرن Sterne وجان بول .

الأبعاد الأيديولوجية لمسرحيّة "المشوّه المحوّل" عند بايرون*

دانيل ب. واتكينز**

ترجمة: أحمد طاهر حسنين

لقد تطور اهتمام بايرون Byron بالسياسة الثورية بشكل متزايد، وذلك منذ سنة ١٨١٨ حتى سفره إلى اليونان في سنة ١٨٢٣. وفي أواخر سنة ١٨٢١ أصبح يعتقد أنه «لم يبق شيء للإنسان سوى الجمهورية»، وأن اشتراكه الحماسي الذي لم يدم طويلا مع كاربوناري Carbonari الإيطالي إنما يعكس رغبته في دفع المجتمع نحو هذه الغاية(١). وإن مجال رؤاه السياسية الناضجة وخاصيتها إنما يتأكدان تماما في نثره وشعره لتلك الفترة. لقد كتب بنشاط (وأحيانا بمجازفة) في موضوعات أحس أنها أمور محورية في السياسة. وفي سنة ١٨٢١ وحدها لم يبدأ فقط بإعادة تقويم سياسته وماضيه الاجتماعي في عمله «الأفكار اللامنحازة» The Detached Thoughts، ولكنه كتب أيضا، أو بدأ يكتب، لا أقل من خمس مسرحيات كل منها قصد به توضيح جانب من جوانب الواقع الاجتماعي: التاريخ، والدين، والحرب، والعنف، والطبقات. وإذا كان في كل هذه الأعمال لم يقدم برنامجا سياسيا واضحا فإنه قد اكتشف وحدّد بعض النزعات الاجتماعية السائدة، التي تحكمت في الفكر والسلوك السياسي، مكوناً بذلك نقطة انطلاق لنشاط سياسي قائم على دراية. وعندما ترك بيزا Pisa في نهاية سنة ١٨٢٢ كان قد تغلب على كثير من المشكلات الصعبة، التي كانت فيما قبل تعوق همته، وأصبح قادرا على اتخاذ موقف سياسي(٢).

إن أهمية مسرحية «المشوه المحول» Deformed Transformed لفكر بايرون Byron السياسي والاجتماعي خلال تلك السنوات لم تحظ بالاهتمام اللائق، وإن ذلك يعود إلى حد ما إلى غلطة بايرون Byron نفسه. لقد كتب الدراما بصبر ودقة هما دون المألوف، متيحاً بذلك ـ لذاتيته وميوله نحو السيرة الذاتية ـ الفرصة لطمس اهتماماته الأخرى، ومن ثم فإن القراء ـ دون استثناء ـ قد خلعوا على المسرحية صورة نفسية شاملة، مؤكدين شذوذ بايرون Byron. وبالإضافة إلى ذلك علاقته بأمه، وأيضا افتتانه الطويل الأمد بنظرية القرين doppel-gänger(٣). ومع هذه الاعتبارات النفسية فإن مسرحية «المشوّه المحوّل» Deformed Transformed إنما تفهم تماما في ضوء انتقادها الأساسي للنظام الاجتماعي. وهذه المسرحية تعرض سلسلة من موضوعات قد تبدو منفصلة: من تغريب إلى عنف، ومن دين إلى فن، مؤكدة الصلة القوية بين هذه الموضوعات في المجتمع. وعلى ذلك فإنها توضح العلاقة المركبة بين الأفكار المجردة وهذه الموضوعات؛ ومن ثم فإنها تزيل الغموض عن العمليات الأيديولوجية القوية التي تعكس الفهم الإنساني للحياة الاجتماعية والفردية وتشكله. وهذه الاهتمامات توضح عدم رضا بايرون Byron عن التقويم التقليدي المعاصر للمجتمع (كما نجد ذلك على سبيل المثال عند بيرك Burke). وبالإضافة إلى هذا فإنها تساعد في شرح اعتقاده أنه ليس من الممكن نجاح العمل السياسي إلا عندما يجيء متفهما للتركيبات الكامنة في قلب المجتمع، وقادرا على تغييرها.

---

* Daniel P. Watkins, The Ideological Dimensions of Byron's "The Deformed Transformed"

منشور في مجلة:

Criticism, Winter 1983, Vol.xxv, No.1,p p.27-39

** دانيال ب. واتكينز Daniel P. Watkins أستاذ مساعد للإنجليزية في جامعة Delta State University

وفى معالجة هذه المسرحية لما يدعوه جيروم ماجان Jerome McGann الاعتقاد الرومانسى فى « الحل النهائى للمشكلات المتكررة للمعاناة والتغيير الإنسانى »(٤) ، توضح مسرحية « المشوَّه المحوَّل » الاختلافات السياسية والجمالية عند بايرون Byron بموقف « رومانسى » معترف به بوجه عام . فالرومانسية تبرر تماسكها العقلانى بعض الشىء عن طريق الإيمان بقوة خلاص عليا . وقد نظر كوليردج Coleridge إلى هذه القوة على أنها هدف رئيسى للبحث الفلسفى ، على حين راح وردزورث Wordsworth يمجدها ، وراح شلى Shelley يمجدها بوصفها هدفا يستحق نوعا من العناء أو الكد الإنسانى . والحماسة الموحية التى يعرضها م . هـ . أبرامز M. H. Abrams إنما تأتى من فكرة محددة للقوة الروحية(٥) . وبالرغم من أن الكُتّاب والمفكرين قد وصفوها بطرق مختلفة على أنها تخيل ، أو رؤيا ، أو فلسفة ، فإنهم اشتركوا فى اعتقاد شائع ، مؤداه أن تلك القوة البالغة حد الكمال كان لها أن تتساوى مع الواقع العميق بوصفه الواقع المتنامى والمطلق ، الذى يتفق مع كل القوى المتنافرة الأخرى(٦) .

وكما يقول بايرون Byron فإن الاعتقاد المجرد المسيطر إنما ينتج تأثيرا متصاعدا عازلا ؛ لأنه مبنى على افتراض ضمنى ، مؤداه أن الواقع المادى فى النهاية أمر غير كاف . وسواء كان ذلك مقصودا أو غير مقصود فإن ذلك يزحزح التاريخ والمجتمع إلى مكانة ثانوية ، ويركز على نظم القيم فى سياق خاص ومحدود (كل هذا برغم وجود كثير من التعبيرات الرومانسية الجادة لمسألة التحرر ، وفهم العملية التاريخية ، بل الراديكالية السياسية ـ كما هو الشأن مع شلى) . إن الإلحاح على قوة الخلاص الكلية ، التى كلما تعقبناها تقهقرت باستمرار ، إنما يتطلب بناءاً مستمراً ، ونظماً للقيم أكثر تجريدا ، لتحل محل القيم القديمة التى تصبح غير مرضية كلما تجلت علاقتها بالحياة المادية ؛ وإن نظم القيم بدورها تصبح انتقائية ومحدودة وأكثر تجريدا . إنها تفقد معناها لأنها حساسة بصفة متزايدة وهى عرضة للانتقاد فى الوجود الذى لا يمكن تجنبه فى الحياة المادية . ولأن كثيرا من شعر كيتس Keats وشلى Shelley يشهد لهذا دون توقف ، فإن النتيجة الحتمية للنظرة غير الراديكالية للأشياء هى اليأس بعينه .

إن أرنولد Arnold المشوّه يوضح بطريقة مقنعة العقدة الرومانسية كما يفهمها بايرون Byron ؛ لأن ظهور أرنولد بمزاجه ، بل بعقليته البسيطة ، إنما يمثل تشوهات غريزية فى إطار قوة تفهم بطريقة مثالية ؛ ومثله مثل البطل الرومانسى المجسّم ، الذى يمثل انجذابا « طبيعيا » للقيم الأنبل فى الحياة : « الجمال » (I. i, 191) ، و« السلام » (I. ii, 21) ، و« الشرف » (II. iii, 80) ، و« الرحمة » (II. iii, 93 — 94) ، و« التسامح » (II. iii, III) ؛ كما أنه يرغب مخلصا فى أن يكون محبوبا (I. i, 29 — 31; 421 — 22)(٧) . ولكن هذه المعانى النبيلة قد خدعته أشد خداع ، ولم تصبح أبدا جزءا من تجربته اليومية العادية ؛ فقد نظرت إليه أمه على أنه « شيطان » (I. i, 2) ، و« كابوس » (I. i, 2) ، و« ناقص النمو » (I. i, 3) ، و« مهزلة بشعة للطبيعة » (I. i, 15) . وعندما انعكس هذا على موقفه نراه يقر ـــ ولكن على مضض ـــ بأنه حقير (I. i, 46) ، وأن سلوكه لا يوافق إلا سلوك العبيد ، على الرغم من يأسه وحنينه المخلص لأن يكون شيئا أفضل .

والعقدة المضنية فى أرنولد Arnold إنما ترجع بطبيعة الحال وبصفة مباشرة إلى شذوذه ؛ ولكن هذا ليس سوى المظهر المادى لمجموعة اعتقادات عميقة ومسلم بها . فازدراء الناس له بسبب قبحه أمر يقوم على زعم شائع ـ كان هو نفسه يقبله ـ بأنه مثل كاليبان Caliban قبيح وضعيف جدا ، وغير جدير بأكثر مما عنده ، وأن موقفه هذا هو غلطته وحده ، أو قل ـــ بصفة عامة ـ إنه محتقر لأنه لم يكن قادرا على أن يكون شيئا أكثر مما كانه فى الواقع . إنه لم يستطع الوصول إلى درجة التماسك التام فى تيار الحياة ، وذلك بسبب قدراته المحدودة . وهذا الموقف يجعل الحياة البشرية بصفة أساسية أمرا فرديا ، دون إضفاء صفة تاريخية أو اجتماعية أساسية عليها ؛ وفى هذا إنكار للمقولة التى تذهب إلى أن القيمة الحقيقية تكمن فى نسيج الوجود المادى فقط . وأكثر من هذا ، فإن ذلك يجعل أى ظرف مركزا محددا وثابتا لا يتطور ، وقليل الجدوى ، أكثر منه قادرا على اختبار قوة الفرد ، وصالحا لاستخدامه مقياسا لنجاح الفرد أو إخفاقه . وباختصار فإن ذلك يعمل على التجزئة بين السمات الفردية والقيمة الحقيقية السائدة ، دون الاعتراف بدور التاريخ والمجتمع ، الذى هو دائما دور تشكيلى حيوى . وفى ضوء هذا نستطيع أن نقول إنه لكى تكون محبوبا ومقدَّرا ، معناه أن تجرب الحرية وتفهم معناها . كان أرنولد Arnold أولا فى حاجة إلى قوة يتغلب بها على قدراته المحدودة جدا ، التى جعلت منه شخصا عديم القيمة ؛ ولأنه ـ ثانيا ـــ كان ـ على نحو ما ـ فى حاجة إلى تجسيد المُثُل التى عرف عنه أنه يقدسها .

إن الاعتبارات الخلقية التى ورثها وجسّدها تجسيدا تاما إنما تتمثل فى تحوله إلى صورة أخيل Achilles . إن تحوله ـ كما يظن ـ يميز خطوته الأولى نحو القبول والحب ، ويخلع عليه جمالا قريبا من الكمال ، ويضفى عليه مهارات جسمانية لا تضارع تمكنه من التغلب على تلك النقائص الفردية التى تجعله إنسانا محدود القدرات . إن فهمه لإنجازاته بطريقة أخلاقية بحت ، أكثر من كونها مسألة أنانية ، إنما يتضح فى تعجبه المبدئى ـ مثل أخيل Achilles ـ حين يقول : « **أيتها الحياة ، أنا أحب وسأُحَبّ/وأخيرا فأنا أحس بك روحا مجيدة** » (I. i, 421 — 22) . ولكنه ما كاد يحقق بنفسه فى الواقع رؤاه المثالية حتى تحولت رغبته فى الحب إلى رغبة فى الرحيل : « **حيث يكون العالم/أكثر كثافة** » (I. i, 494, 95) ، أو كما يصرح بها « الغريب » Strangerفى الواقع،حيث « **يكون الجنس البشرى فى هذه الآونة/شاداًّ القلوب بعضها إلى بعض كما هى العادة** » (I. i, 500 — 1) . إنه يرينا فى شكله الجديد الأنانية واللاإنسانية القصوى ، لا لمجرد أنه يلح على سبق قائده بوربون Bourbon فى المعركة ، بل لأنه أيضا يحارب بإباء شرس كما ينبغى لإنسان مجروح جسديا ، ويصارع بعنف ضد جنوده عندما يسبقونه إلى غنائم الحرب . إنه يحمل على الأعداء دون هوادة ، حتى يصبح الرجل العظيم الوحيد الحى ، ويتفوق تفوقا حاسما على كل زملائه من الجنود ؛ بل يصبح سيد الموقف ، لا من أجل روما التى سقطت فحسب ، ولكن أيضا من أجل أوليمبيا Olimpia ، أجمل ما تبقى لروما وأبرزه .

وبالرغم من اعترافه بأنه « **يدوس على جثث الآخرين لكى يظهر** » (I. ii, 2) ، فإنه لم يتحقق أبدا من وجود تغيير جذرى فى تفكيره . وأسوأ من هذا أنه لم يتحقق أبدا من أن تصرفاته منذ البداية إنما تقدم

العكس تماما لكل ما يرغب فيه . ذلك أن عدم قدرته على تقويم التجربة تقويما دقيقا ، وكذلك عدم قدرته على تمييز مثل هذه التحولات المهمة فى تفكيره ، إنما يلقيان الضوء على رغبته الحقيقية . إن جهده المستهلك لتحرير نفسه من كل القيود ، وأيضا رغبته فى إثبات ميزته الحقيقية ، إنما يتمثلان فى حاجته الملحة لتجسيد صورة ذاته بوقوفها دائما خارج حدودَ التجربة كما يعرفها . إنه يجد ما ينبغى أن يكون ، وهذا من شأنه أن يعوق اقتناعه بما هو عليه فى الحقيقة (حتى لو أنه كان أخيل Achilles وفاتح روما) . وفى القسم الأخير والمبتسر من المسرحية يقرر « الغريب » هذه المسألة بصورة واضحة :

الغريب : أنت غيور .
أرنولد : وممن ؟
الغريب : ربما كنت تغار من نفسك ؛
لأن الغيرة هى ظل الشمس .
مدار الأفلاك جبار
ـ كما يتراءى لكم أيها الفانون ـ
ولأن عالمكم الصغير يبدو كونيا ،
برغم العظمة التى يبدو عليها ،
وبرغم ما يكون بالنسبة لكم ،
فإن أصغر سحابة
وأقل كمية بخار
من أرضكم المخضلة ،
تمكنكم من رؤية سماء
تعيبون عليها بلادتها .
وبالرغم من أن عيونكم
لا تجرؤ على أن تحملق فيها
عندما تنقشع السحب عنها ،
فليس هناك مثل الضوء
شىء يحجب الرؤية عن الإنسان الفانى .
والآن فإن الحب فيكم
شىء كالشمس ، لن تبلغوه ؛
وغيرتكم من الأرض
إنما هى سحابة من صنعكم أنتم .

(III. i, 69 — 82)

هذا الرأى عن سماته إنما يشرح كيف يرى حملته المستمرة ليجعل من نفسه « المتفوق على الآخرين » (I. i. 317) من الناحيتين : الخلقية والمتفقة مع رغباته الأصلية ، وكيف أنه ـ فى الوقت نفسه ـ أصبح يشعر بالإحباط على نحو متزايد إزاء كل إنجاز يقوم به . إن بحثه الدؤوب عن ذاته الخادعة التى لا تستقر أبدا ، إنما يحطم بانتظام وعيه العام أو الاجتماعى ؛ وهو يستوجب أيضا استعادته المستمرة لتحديد القيم فى إطار يضيق على نحو مطرد . وهو مثل فرانكنشتين Frankenstein عند مارى شلى Mary Shelley، أو أوريزن Urizen عند بليك Blake ، تتميز دوافعه وأهدافه بأنها شريفة ، ولكنها مع الأسف مضلِّلة ، ومن ثم فإنها تقوده إلى الاضطراب واليأس .

لقد كان بايرون يعتقد بأن الأيديولوجية الرومانسية للتنامى إنما تعكس فى الحقيقة المثالية الذاتية . وقد عبر عن هذا الاعتقاد فى مناسبة أخرى فى شعره ؛ ففى قصائده « عن الفرنسيين » ، التى كتبها بعد معركة ووترلو بقليل ، نجده يدرس عن قرب صعود نابليون لقمة العظمة ، ثم تردِّيه بعد ذلك إلى الهاوية ، معترفا بأن سقوط القائد القوى إنما يعزى على الأقل وإلى حد ما إلى فهمه المتناقض الذى صاحب أمجاده العسكرية الناجحة . وبالرغم من أنه بدأ برغبة مخلصة لتأمين حرية فرنسا ، وبناء قاعدة قوة عريضة من التأييد الجماهيرى ، فإن نابليونْ قد أصبح شيئا فشيئا نهبا لشهوة عارمة فى فرض سيطرة متصاعدة على كل من حارب دفاعا عنهم « **مادامت لسمة الطموح تحرك البطل فإنه يسقط ، مادام قد أصبح سلطانا** » (قصيدة عن الفرنسيين (33 - 32 .II) . هذا التحول من بطل نبيل إلى محارب محتقر قد شمل رؤية تضيق على نحو مطرد لتصل إلى نقطة الرغبة الشخصية وحدها . وبايرون قد جعل نابليون يتحقق من هذا : « أنا [نابليون] **قد حاربت مع عالم مقهور فقط/عندما أغرانى بريق الغزو إلى أقصى حد** » (وداع نابليون 6 - 5 .II) . وبالمثل فإنه مصوَّر فى Childe Harold III على أنه لكى يحقق رؤاه الخاصة المتزايدة بالعظمة فقد اضطر إلى تجاهل المصالح العامة ، وأصبح مستغرقا فى إنجازاته الخاصة ؛ وبهذا فقد الاتصال بعامة الناس الذين كانوا المصدر الأساسى لعظمته . وأخيرا فإنه عندما صار « **أنت إله نفسك** » (CH III, xxxvii) أصبح عرضة للانتقاد .

فى مسرحية « المشوَّه المحوَّل » يحاول بايرون أن يتوسَّع فى هذا المنظور وأن يبرهن صحته ، عن طريق تصوير أكثر تفصيلا للمتضمنات الاجتماعية للتفكير المجرد . وبهذا الاعتبار نجد أن شخصية « الغريب » Stranger الغامضة ، التى أسىء فهمها ، شخصية مهمة جدا . وبمرارة وسخرية لا نظير لها حتى لدى راوى ملحمة دون جوان Don Juan ، تهاجم شخصية « الغريب » Stranger تلك التجريدات التى يقال إنها حقيقية ، والتى تنكر السمة الاجتماعية لقيمنا التى نعتز بها ، أكثر من أى شىء آخر . إن هذه الشخصية تجعل المسرحية أكثر من دراسة نفسية فى الغربة ، وأكثر من دراسة أيضا فى التفاوت بين المُثل والسلوكيات ، وذلك بالإلحاح على أن كل وجوه الحياة الإنسانية يرتبط بعضها ببعض بطريقة حيوية ، وأن كل فعل له باعث جماعى ونتيجة جماعية أيضا ، وأن العنف السائد حول شخصية « الغريب » Stranger إنما مردّه المباشر إلى الجهل بهذه الحقائق .

ودور « الغريب » مؤصَّل منذ البداية ؛ فظهوره أولا فى شكل رجل أسود خارج من سحابة دخان إنما يجعل الشك فيه يذهب بأرنولد Arnold للوهلة الأولى إلى أنه مخلوق شيطانى أو جهنمى (I. i. 85) ، وأن أوصافه التقليدية السحرية إنما تربطه « ببيع الروح » (I. i. 144) وكذلك بالالتحام الدموى الشيطانى العام (I. i. 154) . ولكن هذا المشهد كله سخرية ؛ فالتقابل بين الرجل والشيطان لا يحدث إلا لأن أرنولد Arnold يصر على جعلهما شيئا واحدا . إنه أرنولد Arnold ــ بعد كل هذا ــ الذى يصف « الغريب » Stranger بأنه شيطان ، أى بهذا اللقب الذى انطبق من قبل عرضا على أرنولد نفسه I. i. 40) ff) ؛ وإنه أرنولد أيضا الذى يقدم مسألة « بيع الروح » ، بالإضافة إلى الالتحام الدموى . إن شخصية « الغريب » ببساطة إنما تؤدى دورها فى ظرف ملىء بالاتهامات والظنون المستعبدة لأرنولد ، معطية

أحيانا ومضات كاشفة لضحالته (خذ على سبيل المثال الغريب نفسه ـ حتى دون أن يعى أرنولد ذلك ـ يحمل على بعض آراء تقليدية تتعلق بالاتفاق بين الإنسان والشيطان لقبول الدم من جرح عارض أكثر من قبوله من الجرح النابع من الذات) . إنه لم يتشكل بسهولة فى صورة الشيطان التى يسقطها عليه أرنولد ؛ وإذا كان قد بدا مغريا فإن إغراءه مثل إغراء إبليس فى قابيل Cain : « **أنا لا أغرى أحدا/إلا بالحقيقة** » (Cain I. i. 196 - 97) . إنه يمثل أصلا الوعى العمل الساخر ، ويظل أساسا طوال العمل بمثابة قوة تمثل الحقيقة أو الصدق الذى يُرى من خلال افتراضات المعانى والأغراض التى تربط شخصية أرنولد بالمجتمع بوجه عام . وهو يقدم الحقيقة المرة أحيانا فى تعليق مضحك على الآراء المحدودة التى تخلد الصراع والظلم .[8]

إن شخصية « الغريب » تنتقد أخلاق أرنولد الخاصة والنقية ، وتقدم فى الوقت نفسه منظوره المخالف ، وذلك عن طريق تحويل « الغريب » نفسه إلى الشكل القديم المشوّه لأرنولد ، وعن طريق الارتباط المؤكد بالجسم ، وهو ما يرفضه أرنولد بإباء وشمم على أساس أنه شيء مزعج (I. 1, 482) . إن « الغريب » يحقّر من اعتقاد أرنولد بأن مشكلاته كلها جسمانية ، بل الأهم من ذلك أنه يؤكد حقيقة لايمكن تجاهلها ، ألا وهى حقيقة السياق التاريخى . وبالرغم من أن أرنولد يفضّل نسيان ماضيه ، بل يفضل إنكار هذا الماضى ، فإن « الغريب » يصرّ على أن لهذا الماضى تأثيرا مستمرا . ومن منظور « الغريب » أن تشوُّه أرنولد أمر بيولوجى ؛ وهو أمر لا يمكنه رفضه أو تجاهله ، على الرغم من تشبثه الكامل بالجمال والحقيقة . وفى ضوء هذا يبدو تحول « الغريب » أكثر من كونه مجرد استهزاء بالتصرفات . إنه نقد إيجابى ، يضع الأمر المفترض للفرد فى منظوره التاريخى المناسب . وهذه مقولة تصحيحية وواقعية للغاية لما يجب أن يفهمه أرنولد كى يبقى . ووفقا لما تكشف عنه المسرحية ، لا يستطيع أرنولد تجاهل الحكمة فى « الغريب » إلا على حساب وجوده هو نفسه .

وهناك أمر أساسى فى فلسفة « الغريب » ــ بمقارنتها بتفكير أرنولد ـ يتمثل فى افتراض أن العلاقة الاجتماعية مبدأ أساسى للحياة الإنسانية ، وأن الإخفاق فى فهم حقيقتها وأولويتها المطلقة إنما يؤدى إلى غربة الإنسان . وهذه النظرة تتطور بشكل متزايد عندما يشهد «الغريب» أثر امتصاص أرنولد أو اجتراره لذاته . ويؤكد « الغريب » أن أرنولد غير راض حتى بعد تحوله ، لأنه « **لا يعرف شيئا أفضل من البلادة/نظرات الريبة من عيونكم ، والإطراق المتشكك من آذانكم** » (I. ii, 14 - 15) . وما يصدق على أرنولد يكون صادقا بوجه عام ؛ فالبشر « **يفكرون بشكل فوضوى** » (I. ii, 318) فى العلاقات الاجتماعية . والمجتمع ـ كما يقول « الغريب » ـ هو الكل الشامل الذى خلقه الإنسان وربطه بالأفكار والسلوكيات الإنسانية على كل المستويات ، أى كل عناصر الحياة الاجتماعية ، كاللغة والدين والفن والقانون والأخلاق ؛ فكل ذلك خَلْق إنسان فريد وموحد . وأيما نظام للقيم (وكذلك النظام الذى يشترك فيه أرنولد) يعزل السمات الاجتماعية ، الواحدة عن الأخرى ، نتيجة للاهتمامات الفردية الأساسية ، فإن هذا النظام لابد أن ينهار تماما :

« البشر قد بنوا ـ بلا تشتت جديد ـ
مدنا (على غرار بابل)
أكثر مما بناه أبناء المتلعثمين
الذين فشلوا وهربوا
من بعضهم البعض .
لماذا ؟ لماذا ؟
بالله عليك فلتعلم !
إن أحدا لا يستطيع فهم جاره »*

ويركز بايرون على هذه النقطة ، ويقدم فكر أرنولد على أنه جزء فى مجموعة العلاقات الاجتماعية ، وذلك بنقل مسرح الأحداث فى المسرحية إلى روما ، على نحو يُظهره بأسلوب اجتماعى ، هذه المسائل التى رأيناها من قبل ـ بطريقة شخصية ـ فى شخصية أرنولد . وترينا مدينة روما إلى أى مدى يكون من الممكن للفردية المتطرفة والتفكير المجرد أن يتحكما فى الحياة ، وأن يفسدا الثقافة بأكملها . ولكون روما مبنية على الأنانية الأكثر تطرفا ـ « **أقدم مادة بناء لروما/وأنها دم الأخ** » (I. ii, 83 - 84) ــ فإنها ـ أى روما ـ يشار إليها لفنها ودينها ؛ أكثر القيم الأساسية للرجل الغربى . وبايرون يفهم هذا التهكم اللاذع ؛ وهو فى التعليق الذى يجرى على لسان الغريب يقدم بتفصيل شديد التناقضات الوضيعة المجسّدة فى حضارة روما . إنه لا ينعى فقط دمار المدينة القديمة على أيدى تشارلز Charles التابع للقائد بوربون Bour-bon ، ولكنه يشرح ذلك على أنه نتيجة حتمية لنظام من القيم التى أجازت الصراع على مدى التاريخ الأوربى وسببته[9] .

وفى وصف بايرون لروما يكون تركيزه على الفن والدين بوصفهما تعبيرا عن كينونة روما ، وإن كان يؤكد أنهما ليسا ببساطة انعكاسات سلبية لطابع هذه المدينة . ففى الوقت الذى يشهدان فيه ـ فى الحقيقة ـ بوجود مجموعة من القيم ، يعملان كذلك بوصفهما سلطة صارمة تضع تلك القيم فى مكانها الصحيح ، وذلك عن طريق العودة بها إلى شتى ضروب الحياة الإنسانية الحقيقية .

وتتضح هذه النقطة فى جوهر المسرحية ؛ فهى تقدم إلينا وصفاً لتشيلليني Benvenuto Cellini ، أحد المشاهير الذين مثلوا النحّاتين فى عصر النهضة الإيطالية ؛ ففى أقل من خمسة عشر بيتاً نجد بايرون تارة يقدم تشيلليني وتارة يبعده ، كما لو أن الفنان هنا كان مجرد فكرة طارئة ، أو أن أهميته ثانوية . ولكن المعالجة الدقيقة لهذا التصرف تطلعنا على أمور جوهرية عدة ؛ فهى أولا تسمح لبايرون أن يذكر مصدرا رئيسيا للمسرحية لم يعترف به ؛ وهذا يتضح فى وصفه دمار روما ، حيث أخذه بصفة مباشرة من السيرة الذاتية لتشيلليني[10] . والأهم من هذا أن بايرون يستغل تشيلليني فى أن يقدم تحليلا مُلزما للفن ؛ إذ إن جعل النحات يظهر ويختفى دون سابق إنذار أو تعليق إنما يعنى أن بايرون بهذا إنما يعطينا انطباعا مؤداه أنه ليس ثمة سبب للسؤال عن تصرفات الفنان . إن فن النحت الرفيع ، أو قل الأثيرى ، عند تشيلليني Cellini إنما يعبر عن نفسه . وهذا يدل على إيمان بايرون بالقيم والمثل العليا الماثلة فى حضارة روما . ويشارك بايرون هنا بطبيعة الحال زملاءه الرومان فى الدفاع عن هذه الحضارة ضد الانغلاق .

* البنط المميز من عندى (المترجم) .

وتقدم السيرة الذاتية ، بوصفها مصدرا للمسرحية ، رؤية عميقة أو نافذة إلى ماوراء الكواليس لتشيلليني ؛ كما أنها تقدم تفسيرا للمغزى الحقيقى لفنه . ودفاع تشيلليني Cellini عن روما لم يكن ، على وجه الدقة ، هو الشيء الذى شاع لدينا أنه طبيعى ونبيل . إن تدخله كان قويا ؛ والمؤكد أن هذا لم يكن لمجرد أنه كان مدفوعا بهدف سام وعاطفة روحية ، كما يقول هو نفسه ، ولكن لأن ما كان يحفزه إلى ذلك إنما هو حبه لسفك الدماء وللعنف الجسمانى . ونقتبس هنا ثلاث قطع من السيرة الذاتية ، توضح شخصيته :

«وجهت قربينتي [سلاح نارى من طراز قديم] حيث رأيت كتيبة أكثر حشدا من المحاربين ، واستهدفت واحدا منهم لاحظت أنه أعلى من الباقين . . . وعندما أطلقنا النار فى جولتين تسلقت الحائط بحذر ، ولاحظت بين الأعداء اضطرابا غير عادى ، واكتشفت فيها بعد أن إحدى قذائفنا قتلت الكونستابل بوربون . ومما علمته فيها بعد أن هذا الرجل هو الذى كنت قد لمحته ناهضا فوق رءوس الآخرين . أطلقت النار وأصبت الرجل فى قلبه تماما . كان قد أسند سيفه أمامه مختالا كما يفعل الأسبان عادة فى مثل هذا الموقف ؛ وعندما اصطدمت به قذيفتي انفجرت على النصل . وكان من الممكن رؤية الرجل وقد انشطر إلى جزءين متساويين . أما البابا الذى لم يكن ينتظر شيئا من هذا النوع فقد سُرّ كثيرا ودهش للمنظر . ربما كنت بطبيعتى أكثر ميلا إلى فن الحرب منى إلى النحت الذى اتخذته حرفة لى

وعندى أن إفراغ الذخيرة فى الحرب خير من إفراغ الشحنات فى فنى»(١١) .

يقف فن تشيلليني مقابلا لهذه السخرية الوقحة بالحياة الإنسانية . وإن أحسن عمل له ، مثل حورية فونتينبلو ـ The Nymph of Fontainebleau ، وأبوللو وهيسينث Appollo and Hyacinth ، بل عمله العنيف بيرسيوس Perseus ـ يأتى منمقا ومعقدا وحساسا ، وشغوفا بجمال الشكل الإنسانى المجرد . وكالنقائص التى نراها فى فن النحت فإن هذه المسرحية تعرض علينا رؤية مثيرة فى عدم تغيير الجمال والحقيقة (وهى المثاليات الوحيدة التى أعجب بها أرنولد من قبل) ؛ وهى سمة الكثير من نتاج فن النهضة الإيطالية(١٢) . وبرغم اعتماد بايرون على السيرة الذاتية فإنه لا يصور ببساطة ذلك التفاوت الخطير بين السمة الشخصية لتشيلليني والفن كى يجذب الانتباه إلى التشوف النفسى ، ولكنه يركز على الوظيفة الأيديولوجية للفن . ذلك أن فن النحت عند تشيلليني ، فى كل مجده أو عظمته ، إنما يجسّد النظام المجرد للاعتقاد الكامن فى قلب الحضارة الرومانية . إن القوانين الأبدية التى يلح عليها الفن تخفى التجربة الواقعية ـ بما فيها العنف الذى يشترك فيه أيضا تشيلليني . وعلى ذلك فإنها تخفى الوجه القبيح للحضارة التى تنبثق عنها . وبهذه الطريقة يشكل الفن فى الحقيقة التوقعات الفردية ويتحكم فيها ، بل يقف حائلا دون الوعى الحق بالمجتمع(١٣) .

وتقديم بايرون لتشيلليني لا ينحى الفن كله جانبا على أساس خادع أو عديم النفع ؛ وكذلك لا يشير إلى أن ترجمة حياة شخص هى الخصائص المحددة لقيمة الفن ، بل على العكس ، يرمى التقديم للنزعة السائدة إلى تجاهل طبيعة سياق الفن ؛ وهذا يشير أن هذا التجاهل يقصر التعبير الفنى على الوظيفة الأيديولوجية ، تعاضد بنية السلطة بوضعها العوائق فى طريق الوعى السياسى ، الأقل ضمنيا . وحيث ينظر إلى الفن على أنه الحفاظ المقدس على ا الأزلية الخالدة ، فإن الفن ينحّى العلاقات الاجتماعية المعقدة ما يكاد يكون غير مهم ؛ وعلى ذلك فإنه يجد أساسا من الق الاجتماعية للإنسان . ولو أننا أردنا أن نتحقق من الخاصية الإنس الكاملة والماثلة فى الفن ، لوجب علينا أن نفهم الفن على أنه نت اجتماعى من خلال إطار كامل للتغيير الاجتماعى . وحين يقـ بايرون تشيلليني بوصفه عنصرا مؤقتا ، هو ـ على وجه التقريب العنصر الدخيل فى المسرحية ، فإنه إنما يركز بهذا على جهلنا المطبق ب البعد الاجتماعى . ويتضمن هذا أنه خارج سياق فن تشيللي التاريخى والاجتماعى الحق ، يصبح هذا الفن مجرد تجريد ووهم ظ يُشعر الإنسان دائما بغربته عن ذاته الاجتماعية الحقة .

والدين يخدم أساسا الوظيفة الأيديولوجية نفسها التى يخدمها الفن إنه نظام متماسك فى بنائه الذى يعكس أنبل مبادىء المجتمع ؛ وهو الوقت نفسه يخلق نزعات اجتماعية . وتركز المسرحية على هـ الارتباط الحيوى بين المعتقد الدينى والحقيقة الاجتماعية ؛ وهى تـ المشكلة والاضطراب اللذين يستشريان فى الحضارة الغربية إلى مجموع من القيم يحميها الدين المسيحى . وهذا الموقف الأساسى تدل علـ وخزات « الغريب » المتناوبة ، التى يوجهها إلى المسيحية (مثلا I, i, 137 ff and 161 - 62) . ولكن بايرون يضفى على الموضوع حيوية وذلك بنقل مشهد الذروة والعنف فى الرواية إلى داخل كنيسة القديس بطرس . وهذا المشهد يجسم التناقضات الرئيسية التى يسمح لهـ المجتمع بأن تمر دون مساءلة ، والتى تدعمها بشكل ما النزعات السائدة ، بل تقدسها .

إن « الغريب » قد أرشد أرنولد بعناية إلى الجوهر الوحيد فى حضارته ؛ وهو الآن يطلعه على أن « الحرفتين العظيمتين » (II, iii, 30) هما عمل القسيس والجندى ؛ وهذان هما الممثلان الأقوى نفوذا فى هذه الحضارة . لقد أصبح واضحا فى كنيسة القديس بطرس أن شخصية أرنولد لا يمكن فهمها فى إطار سيكلوجى بحت ؛ إذ إنه يظهر ليكون مجرد مشارك فى حضارة عليلة . وإن الجهل ، والعنف ، والبلاغة النبيلة ـ كلها أمور سائدة تتحقق بطريقة غير مميزة ؛ وهى تشكل نقدا عنيفا وسافرا للقيم المحركة ، التى تقف خلف شخصية أرنولد منذ البداية . إن الصيحات من أجل « المجد الأبدى » (II,iii,22) والتوسل « بالاسم المقدس للمسيح » (II. iii, 6) ، إنما تبرر الجريمة والسلب ، ويصبح البديل فرصة مواتية لسفك الدماء (انظر على سبيل المثال : التعليمات المسرحية المتنوعة فى هذا المشهد) . حتى الصليب إنما يستعمل سلاحا للجريمة (II. iii, 63 ff) . وهذا المشهد يمثل أقصى الشوط فى المسرحية ، كما يمثل المقولة المتضمنة قوة الأيديولوجية وشموليتها وتبرهن الأحداث فى كنيسة القديس بطرس على وجهة نظر « الغريب » فى أن الغربة والصراع

الاجتماعى يمكن ردهما مباشرة إلى نظام سائد للقيم التى تحدد السلوكيات والمطامح الإنسانية . ومنذ بداية المسرحية نلاحظ أنه قد راعى حقيقة أن التفكير المجرد أمر مدمّر ، وأن الأعمال الخيّرة هى المعيار الصادق الوحيد للفضيلة (I.i, 151, 52)(١٤) . وهنا يتجلى فكره بطريقة مقنعة ، حيث الكفاح المستميت من أجل الحب ، والشرف ، والمجد ، والجمال ـ من أجل المثال الذى يضفى النبل دائما . كل ذلك ينهك أرنولد والجنود المتعبين ، ويفقدهم الحيوية تجاه الشعور الإنسانى الأصيل (انظر على سبيل المثال : التغيير بين أرنولد وأوليمبيا (II.iii, 105 ff, Olimpia) ، ويجعلهم يسهمون فى الفوضى الجماعية والجنون العام .

فى الجزء الأخير المفكك من المسرحية يعيد بايرون بطريقة أبسط ذكر القضايا التى تناولها من قبل ؛ وبصفة خاصة قضية شفاء أرنولد ، وكيف أنها نجمت عن بحثه الممعن عن « حجر الفلاسفة » (III. i, 57) ، وأن رغبته فى الحقيقة إنما هى من أجل تمجيد الذات (III, i, 69 - 82) ، وأن العلاقات الاجتماعية وحدها هى نوع من الخلاص ، ولها معناها بحق (III. i. 99 - 101) . ولكنه لم يستطع أن يجعل آراءه تتضمن أكثر مما استطاع إنجازه من قبل ؛ وربما شعر بأن تقديم أوليمبيا قد عمل على التهوين من شأن الاهتمامات الرئيسية ، والنزول بها إلى علاقة حب عادية ؛ الأمر الذى من أجله توقف عن إكمال المسرحية .

وما تزال مسرحية « المشوّه المحوّل » ـ حتى فى صورتها غير المنجزة ـ تعد تحليلا سياسيا طاغيا للنظام الاجتماعى . وهى تسجل فى مرارة التناقضات الأساسية القائمة فى جوهر الحضارة الأوربية ؛ وهى التناقضات التى تخفيها التركيبات الأيديولوجية فى المجتمع . وهذه التناقضات تؤدى إلى غربة الإنسان ؛ فهى تنبثق من التفكير المجرد الذى يقلّل من شأن القيمة الإنسانية ليجعلها أمرا فرديا أو سمة خاصة . ومن ثم فإن هذا التفكير يبقى على النظام الاجتماعى للتضحية الإنسانية . وعلى الرغم مما يثار من جدل حول الهدف النبيل فإن أرنولد وروما يرسمان تفصيليا الجوانب المعقدة فى هذه العملية .

وإذا نحن تناولنا المسرحية من زاوية مضمونها الاجتماعى والسياسى فإنها تظهر بوضوح فى إطار متماسك حاسم ، أكثر من كونها مكتوبة دون خطة ، كما عاب عليها ذلك كثير من النقاد(١٥) .

إنها مثال مقنع على رفض بايرون الرضوخ للتقاليد الجمالية المقنّنة ـ التى يمكن أن تؤدى إلى إعاقة الوعى الاجتماعى الحق ؛ وهو الأمر الذى شرحه فى أنشودة تشيلليلى(١٦) . إن مسرحية « المشوه المحول » De-formed Transformed تتبع اتجاه المسرحيات الأخرى لبايرون ؛ إذ تعالج خبايا المجتمع لتكشف عن نظام القيم السائدة فيه . وترفض المسرحية تماما الافتراضات الأيديولوجية للفن الرومانسى وللمجتمع على حد سواء ؛ لأن هذه الافتراضات ظالمة وخطيرة وغير أخلاقية .

إنها تنكر إمكانية وجود ما يسمى بقوة الخلاص العليا ، وتقدم بدلاً عنها رؤية إنسانية خالصة ، تستقر ثابتة على أساس من أن الواقع الاجتماعى له الأولوية . والمسرحية إلى جانب هذا كله إنما ترينا إلى أى مدى يختلف بايرون عن غيره من الرومانسيين .

الهوامش

(١) Leslie A. Marchand, ed., Byron's Letters and Journals (Cambridge : Harvard Univ. Press, 1937 — 82), X, 49.

(٢) كتبت فى مقالة سابقة عن الفكر الاجتماعى الناضج عند بايرون ، وذلك تحت عنوان : " Violence, Class Consciousness and Ideology in Byron's History Plays ", ELH, 48 (1981), 799 - 816.

(٣) انظر على سبيل المثال : Samuel C. Chew. **The Dramas and Lord Byron** (1915; rpt. New York; Russell &. Russell, Inc., 1964), p. 147; Charles E. Robinson; **"The Devil as Doppelgänger in The Deformed Transformed: The Sources and Meaning of Byron's Unfinished Drama" Bulletin of the New York. Public Library, 74 (1970)** , 177 - 202; Peter J. Manning, **Byron and His Fictions** (Detroit, Wayne State Univ. Press, 1978) pp. 170 - 74. Bernard Blackstone, Byron III. Social Satires, Drama and Epic (London: Longman Group Ltd, 1971) p. 32; Leslie A. Marchand **Byron's Poetry: A Critical Introduction** (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1968) . p. 94.

(٤) Jerome J. Mcgann " **The Anachronism of George Crabbe,** " ELH, 48 (1981), 568.

(٥) M. H. Abrams " **English Romanticism : The Spirit of the Age** " in Northrop Frye, ed., **Romanticism Reconsidered:** Selected Papers From the English Institute (New York and London: Colombia Univ. Press, 1963) 26 - 62.

(٦) أعتمد هنا على ملاحظات John Kinnaird in **William Hazlitt: Critic of Power** (New York: Colombia Univ. Press, 1978), pp. 88 - 89. لدراسة مساعدة على فهم الصعوبات الموروثة فى الإلحاح الرومانسى على

الوحدة انظر : Tilottama Rajan, **Dark Interpreter: The Discourse Of Romanticism** (Ithaca and London: Cornell Univ. Press. 1980) .

(٧) كل الاقتباسات من شعر بايرون مأخوذة عن Ernest Hartley Coleridge, ed., **The Works of Lord Byron : Poetry** (1898 - 1904; rpt. New York. Octagon Books, Inc., 1966), والمصادر موضوعة فى النص .

(٨) للنزعة النقدية المتعارف عليها تجاه « الغريب » انظر على سبيل المثال : Marchand, **Byron's Poetry**, p. 94 . أو Manning **Byron and His Fictions**, p. 170.

(٩) هذه النقطة أكد ذكرها جوقة الأشباح Chorus of Spirits ، التى قدمت الفصل الثانى من المسرحية (II. i. 1 - 122) .

(١٠) E. H. Coleridge يقول فى مقدمته لمسرحية « المشوّه المحوّل » : « من الواضح أنه (أى بايرون) كان يعرف قصة تشيلليني (V, p. 471) ولكنه لا يواصل دراسته عن تأثير تشيلليني ، وإن المصدر الدقيق لدراسة Charles E: Robinson للمسرحية قد أخفق فى أن يذكر تشيلليني Cellini ، للمرجع انظر هامش ٣ فى هذه الدراسة .

(١١) اقتبس هنا من : **The Life of Benvenuto Cellini** التى كتبها عن نفسه وترجمها Addington Symonds (New York: Liveright Publishing Crop. 1931) , pp. 117 - 24.

(١٢) تعميماتى عن فن تشيلليني مأخوذة عن George Henry Chase and Chnadler Rathfon Post ,**A History of Sculpture** (New York and London: Harper and Brothers Publishers, 1925) , pp. 343 - 45 وأيضا عن **Herbert Read, The Art of Sculpture**, 2nd ed. (Princeton Univ. Press, 1961) , pp. 62 - 63, 82.

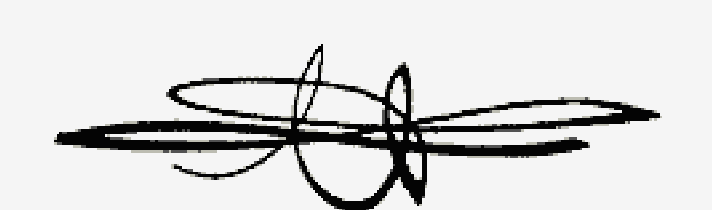
(١٣) أعتمد هنا بصفة خاصة على مناقشة John Berger,**Ways of Seeing** (London: The British Broadcasting Corporation and Penguin Books Ltd., 1972) . Passim, and Terry Eagleton, **Marxism and Literary Criticism** (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1976) , pp. 16 - 19.

(١٤) تعليق Marchand بأن بايرون أخفق فى تعقب مسألة الأعمال الخيرة إنما يشير إلى المدى الذى تخفق فيه المناهج النفسية ، وهو المتمثل فى عدم تجلية معنى المسرحية . انظر: Marchand, **Byron's Poetry, p. 95**:

(١٥) انظر: Chew, **The Dramas of Lord Byron.** p. 147 and Marchand: **Byron's Poetry p. 94.**

(١٦) لا أظن أنه من المبالغة القول بأن التقويمات التقليدية للمسرحية تخبرنا حقيقة عن النقد أكثر مما تقوله مسرحية « المشوّه المحوّل » . وهذا أمر مميز ، إن لم تكن له صفة الارتباط المباشر ، ذلك الذى يأخذ فى الحسبان الأبعاد الأيديولوجية فى النقد ؛ وهذا يمكن أن نجده فى Terrence Hawkes, **Structuralism and Semiotics** (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press. 1977) . pp. 151 - 60.





هنري ميتران *

المعرفة / الأيديولوجيا / الأسطورة *

١ - المعلوم والمتخيَّل **

"جيرمينال" والأيديولوجيات

ترجمة : بشير القمري

يظهر أن (زولا)** قد شفي من مرض مزمن في سنة ١٨٦٨ التي يبدو خلالها وقد قبل القوالب الروائية الجاهزة التي تنتمي لعصر الملك لويس فيليب***، وذلك عندما وضع شخصية العامل داخل عالم مستقل بمحاذاة المثقفين والفنانين والرهبان والفتيات ؛ أي أنه وضعها باختصار ضمن الطبقات التي كان لها شأن ، وسيقترح (زولا) في رواية (جيرمينال) سنة ١٨٨٥ رؤية جد مختلفة عندما سيرفع الطبقة العاملة إلى مرتبة النبالة ، وكذلك سيفعل بآلامها وثورتها .

إن رواية (جيرمينال) هي بمعنى من المعاني رواية تلقين Roman d' apprentissage ؛ فطبقة عمال المناجم الكادحين التي لم تكن في حاجة إلى أن تتعلم العمل والبؤس والموت ، تتعلم الثورة ، بل إنها أكثر من ذلك تتعلم الكفاح المنظم كي تحصل على شروط أفضل لكينونتها ، ولكي تغير المجتمع ، في حين تصل البورجوازية من جهتها إلى اكتشاف مهم ، هو فقدانها لأمانها في مواجهة جماعة العمال التي عقدت العزم على التفكير في مصيرها . وأيضا فإن (جيرمينال) في الوقت نفسه رواية تقوم على ضرب المثل للاختمار الذي يشغل بال الطبقة العاملة الفرنسية في نهاية القرن التاسع عشر ، وهو القرن الذي كان ذا تأثير قوي على تطور الأفكار والذهنيات .

كيف تمكن (زولا) من تشخيص هذا التلقين المزدوج ؟

وكيف تمكن من جعل علامات هذا التلقين بارزة من خلال أنماط سلوك شخصياته ، وبخاصة من خلال سلوكهم في التخاطب ، ومن خلال لغتهم ؟

إننا ــ من خلال الأحاديث التي يفوه بها ممثلو الطبقتين ــ نستمع إلى صوت الروائي أيضا ، وهو الصوت الذي يدرس ويفسر أعراض أزمة جديدة للمجتمع المعاصر ، ويرسم رؤيته الخاصة للعالم الممزق والمهشم ، ثم يرسم رؤيته الخاصة لمجتمع غير متجانس . لكننا ندرك من خلال هذا الصوت الخطاب الذي يتداوله المجتمع الفرنسي حول نزاعاته الخاصة ؛ وفي هذا يكمن التباس هذا العمل الأدبي المعقد ، الذي ظل منذ زمن بعيد عرضة لسبر أغواره وتفسيره ، على غرار التباس «الاتجاه الطبيعي» كذلك .

---

* يشكل هذا النص المترجم الفصل الثالث من كتاب (خطاب الرواية) Le Discours du Roman يوف/كتابة . باريس ١٩٨٠ .

** يمتد من ص (١٢٣) إلى ص (١٣٩) ؛ أما مقطع(الايديولوجية = والأسطورة) فيمتد من ص (١٤٠) إلى ص (١٤٩) ؛ ومقطع (الثورة واليوتوبيا) من ص (١٥٠) إلى (١٦٣) .

إن (جيرمينال) من جهة قد تسمح بدراسة ما هو قائم فيها ، ودراسة ما له علاقة بالإفصاح عن معرفة . وقد أجاب (زولا) عن سؤال صحفي من جريدة (الفيجارو) بتاريخ ١٨ سبتمبر ١٨٨٤ قائلا : «إن الاتجاه الطبيعي لا يفصح عن نفسه ، وإنما يفحص ويصف ويقول ؛ هذا كل ما في الأمر ، وعلى الجمهور أن يستخلص العبر» . ومن جهة أخرى تمنح هذه الرواية نفسها كما لو كانت إنذاراً ، أي كما لو كانت إذن مشروعا إيديولوجياً . ونحن نعرف جيدا السطور الأولى الشهيرة من الرواية (المخطط) التي جاء فيها : «الرواية انتفاضة للمأجورين ؛ وهي الدعم المقدم للمجتمع الذي يسقط مغلوباً على أمره ؛ إنها ــ بإيجاز ــ صراع رأس المال والعمل (. . .) وأريد ذلك لأنني أتنبأ بالمستقبل ، وأطرح أهم مسألة في القرن العشرين (. . .) ينبغي أن يحس القارىء البورجوازي برجفة من الرعب»[١] . وينتج عن هذا إذن نوع من الصراع ذي الوظيفة المقصودة داخل العمل الأدبي ؛ فهو يقدم وجهة نظر مزدوجة حول التاريخ ، ويعمل بوصفه مرآة لمظاهر نوعية من تشكل الحركة العمالية الفرنسية . وانعكاسا للوعي الذي يتملكه الكاتب عن ذلك في الوقت نفسه ؛ أي أن الرواية تفصح عن معرفة وعن إيديولوجيا بالمعنى الذي يخلعه (لويس آلتوسير L. Althusser) على هذه اللفظة عندما يفسر ويعمق كتاب (ك . ماركس) «الإيديولوجيا الألمانية» عندما يقول : «كل إيديولوجية تجسد ــ في صورتها المنقلبة عن الأصل ، والوهمية بالضرورة ــ العلاقة (الوهمية) لدى الأفراد بالنسبة لعلائق الإنتاج والعلائق المترتبة عليها قبل كل شيء ، ولا تجسد علائق الإنتاج الموجودة فعلا (والعلائق الناجمة عنها) ؛ وما يجسد في الإيديولوجية إذن ليس نظام العلائق الفعلية التي تتحكم في كينونة الأفراد ، وإنما تتجسد فيها العلاقة الوهمية لهؤلاء الأفراد بالنسبة للعلائق الفعلية التي يحيون وفقها[٢]» . إن التاريخ هنا يعيشه طرفان بطريقة مزدوجة ؛ تحياه الشخصيات التي يرسمها (زولا) ويحياه (زولا) وهو يرسمها .

يفترض تفكيك شفرة الرواية إذن بوصفه مرحلة أولى ، أن يتم توضيح مختلف المستويات ، ويمكن أن نميز بحسب الاتفاق ثلاثة منها على الأقل :

(أ) مستوى ما هو معيش مباشرة من قبل الشخصيات (عمال المناجم والبورجوازيون) ، وكل طبقة من هاتين الطبقتين المتواجدتين وجها لوجه تعبر عن طريق صوت من يرمزون إليها ، وينبثق من هذا الخطاب تشخيص للواقعي الذي فقد صورته بطرق شتى .

(ب) مستوى النظريات الاقتصادية والسياسية التي تبسطها بعض الشخصيات وتبشر بها (عمال المناجم الجدد والقدماء) ؛ وهي النظريات التي من شأنها أن تعين على تغيير المجتمع كما قد تعين على تفسيره .

(جـ) وأخيرا ، مستوى النص ذاته بوصفه خطاباً للمؤلف الذي يأخذ على عاتقه أن يقدم لنا تشخيصا مموها ، وفي شكل هلوسة وحلم للوقائع التي يضعها بطريقة وثائقية من خلال مظاهر أخرى .

إن العلاقة الفعلية والعلاقة المتخيلة تتطابقان وتتداخلان على مطلق مدارج القراءة التي يباشرها (زولا) داخل التاريخ المعاصر ؛ وعلينا أن نقرأ قراءته بطريقة أقل اختزالا قدر الإمكان .

خطاب العمال :

يتناول (زولا) الطبقة العاملة في مرحلة أولى قبل بداية حركتها ويجعل خطابها يُسْمع كما تقول به هي نفسها عن أوضاعها الخاصة ويبدو هذا منذ الصفحات الأولى للعمل الأدبي مع تصريحات الشيخ (بوغمور) Bonnemort . والأحاديث والقصص التي يصور بها عمال المناجم حياتهم المادية ويفسرونها هي بالتأكيد أحاديث وقصص أبعد ما تكون عن تأليف نسق système ، لكننا نميز بسهولة بعض الملامح المحددة داخلها ؛ فلغتهم هي أولا لغة انقياد بكل متغيراتها و(بوغمور) أكبرهم سنا يؤكد الطابع الإلزامي للعمل : «ماذا عسانا نفعل فوق هذا وذاك ؟ كان ينبغي أن نشتغل ، وكنا نفعل هذا أبا عن جد . كان علينا أن نعمل ، كما كان بالإمكان أن نعمل أي شيء آخر»[٣] ، وابنه (ماهو) Maheu يحاكيه في ذلك عندما يقول : «كل هذا لا يمنعنا من النزول (إلى قعر المنجم) ؛ ومادمنا ننزل فإن كثيرين سيلقون حتفهم»[٤] . ولا يقل البؤس شؤما : «اذهب ودعني لشأني ! ــ صاحت زوجة الابن ــ لقد كنا في ورطة حتى الموت»[٥] . ويرد زوجها : «إن العجوز على صواب ؛ فعامل المنجم سيكون دائما هو الذي يتعرض للحسرة دون أن يكون له أمل في الحصول من حين إلى آخر على فخذ خروف مكافأة له»[٦] .

وتظهر صورة من هذه «الحسرة» في جعل كل هؤلاء تابعين ؛ وهي التبعية التي تعودوا على قبولها ؛ كما أن «أفكار التبعية» و«الطاعة العمياء» هي بالنسبة لكاثرين Catherine أفكار «وراثية» héréditaires[٧] . ويشير السارد إلى أن قوة التدرج كانت تحاصرهم بمفردها ؛ وهي قوة التدرج العسكري التي تجعلهم يخنون ظهورهم بدءا من معاون التعدين حتى مدير العمال أحدهم تحت إمرة الآخر[٨] . وكان أكثر الجميع طأطأة المرأة التي تثقلها سلطة إضافية هي سلطة الرجل ، سواء كان زوجاً لها أو عشيقاً .

ومن بين متغيرات الخضوع يُبْرِزُ (زولا) الارتياح النسبي بعدم الانتهاء بَعْدُ إلى أشد الناس عوزا ؛ فـ(ماهو) في مفتتح الرواية يحتقر (إيتيان) قائلا : «هذا العامل السيىء الحظ ، والضائع في الطرقات ! يقول إنه كان يهمه هذا ! (. . .) يمكن أن نكون هكذا مثله (. . .) لكن ينبغي ألاّ نتوجع ؛ فالجميع لا يعمل كثيرا حتى يتعب»[٩] . وعلى أيٍّ فلا مخرج من هذه الورطة ، و(بوغمور) ، وهو لايعلم شيئا عن أولئك الذين وهبهم عمله وحياته ، يحس بنوع من الرعب الخفي بمجرد أن يرغب في الحديث عن ذلك : «لقد كان يشير بيده في الظلام إلى ظلال نقطة غامضة ؛ إلى مكانٍ بعيد يجهل عنه كلّ شيء ؛ مكان يسكنه أولئك الذين كانوا (آل ماهو) يتعبون في تفان من أجلهم منذ أكثر من قرن . لقد كان صوته يغلفه خوف ديني ، كما لو كان يتحدث عن بيت لتقديم القرابين لا يلجه أحد ، ويختفي فيه الإلـه الشبعان والمتربع على عرشه ، وهم يمنحونه ، كلهم ، لحمهم ، ولم يسبق لهم أن شاهدوه أبداً»[١٠] . ولنذكر في هذا المجال ــ إضافة إلى ذلك ــ التحديد الذي يقدمه (ماركس) للاستلاب* l'aliénation في كتابه «الإيديولوجيا الألمانية» حيث يقول : «وحينئذ تبدو القدرة الاجتماعية كما لو كانت قوة خاصة ومستقلة عن الإرادة والتطور البشريين» .

---

* جرى العرف على ترجمتها بالغربة (التحرير)

وتتم الإبانة عن هذا الاستلاب من جهة أخرى ، كما يدعمه الانصياع الذى تعلنه عائلات عمال المناجم تجاه القيم التى تلقن لهم ، وهى منذ البداية قيم الأسْطرة السياسية ؛ فـ (ماهو) لا يريد أن «يحترف السياسة . يقول لـ (لانتييه) : « أنت تعرف أننى لا أود سياستك أبداً »[١١] . لكن من بين الصور التعسة التى تلون أعماقه كانت هناك صورة الإمبراطور والإمبراطورة ، وكذلك نقوش تمثل جنودا ، وصور مقدسة أخرى ، كصور «القديسين المبرقشة بالذهب» . وأحيانا تقبل زوجة الابن (ماهو) على الحلم : « آه لو كان ما يحكيه الرهبان حقيقياً ، وأن الفقراء من سكان هذا العالم سيكونون أغنياء فى العالم الآخر !»[١٢] . ولا يختلف هذا الإحساس الدينى — على العكس من ذلك — عن المعتقدات الباطلة ؛ فـ (كاترين) تعتقد — دون أن تجد حرجاً فى ذلك — بأن الرجل الأسود موجود ، وهو «عامل المنجم العجوز الذى يعود إلى المقبرة ويلوى أعناق الفتيات الشريرات»[١٣] . إن الفن يتقلص إلى مجرد تلوين للقديسين وزخرفة التصاوير ، وإلى طائر الـوَرْوار الملطخ بالألوان . أما ما يتعلق بالأخلاقيات التى تجهر بها زوجة الابن بمحضر (آل جريجوار) فإنها ليست من صنف الأخلاقيات التى قد تهدد النظام القائم : «الأفضل — بالإضافة إلى كل هذا يا سيدى وياسيدتى — هو لزوم القيام بالأعمال بصدق وإخلاص بحسب الطريق الذى وضعنا فيها الله . أليس كذلك ؟ »[١٤] . ويفكر الزوج (بييرون) Pierron الذى يجامل زوجته على الشاكلة نفسها ، ويقول فى حذر : «إن أفضل ما يستعين به الإنسان هو أن يكون سلوكه مستقيما»[١٥] . وكذلك كان رئيس العمال (ريشوم) Richomme يرى ، حيث يقول : « عندما لا نكون أقوياء ، علينا أن نكون أكثر تعقلاً»[١٦] . وقد كتب (كارل ماركس) فى «مخطوطات ١٨٤٤» : «إن الاقتصاد السياسى للأخلاق هو غنى الضمير الطيب وغنى الفضيلة وغيرهما ، لكن كيف يمكن أن أكون فاضلاً إذا لم أكن موجودا ؟ وكيف يمكن أن أمتلك ضميرا طيبا إذا لم أكن أعلم شيئا ؟ إن طبيعة الاستلاب تجعل كل واحدة من هاتين الدائرتين تقترح على معيارا مختلفا ومناقضا ؛ لأن كل واحدةٍ هى استلاب مُبيَّت للإنسان» .

إذا كانت الأسباب الفعلية لشقاء العمال تظل مجهولة ، فلأنهم يهاجمون أقرب من يمثل سلطة السيد وأكثرهم بروزاً ، أى رؤساءهم المباشرين أو الذين يشكون فى أنهم عملاء لهم : المخبرون و «ممزقو الإضراب» ؛ فالعنف يستبد عند حوض (جان بار) أساسا فى مواجهة رفاقهم فى العمل والبؤس ، الذين لم ينهوا أعمالهم بعد ، ويضيع العمال فى بعض الخلافات المتعصبة التى تشبه خلافات الإخوة فيما بينهم . يوم «العيد الشعبى» كانوا على وشك الاشتباك بالأيدى مع عمال صناعة المسامير ، وفى دار التعدين تغتاب النساء بعضهن بعضا فى ثرثرات لا قيمة لها ؛ وعند كومة المتخلفات بجانب المنجم تتشاجر عاملات الغربال فى جشع من أجل الحصول على قطع الفحم الجيدة : إن الانشطار بين كل هذه الفئات التى تنتمى إلى الطبقة الشقية نفسها يقلل من فرص النضال الذى كان يمكن أن يجعله السخط موحَّداً فى نهاية الأمر . ولأن التذمر يتزايد . فإنه فى البداية يتحرك فى بطء ثم يتضاعف ، وينمو فى أماكن العمل بسبب من الأجور وأداء ثمن التخشيب : «كان الاستياء يتزايد باستمرار (. . .) وكانت بعض الهتافات ترحب بالمشروع والعصيان يختمر فى هذا المكان القصى الضيق على بعد ستمائة متر تحت الأرض»[١٧] . وفى الوقت نفسه يتأكد الأمل بأن الوضع قد ينتهى ، ويتأكد اليقين بأن النهاية ستكون عنيفة : «كانوا يصيحون خلفه بأن هذا لن يستمر دائما ، وبأن الدكان سينفجر ذات صباح جميل»[١٨] . غير أن الأمر كان يتعلق برجاء «يضرب فى أغوار التاريخ البعيد» (على غرار من ينتظر السيد المسيح لإقامة العدل = من عندى) على هواه . لقد كان الجميع يترقب الانفجار لفترة محددة : نهاية القرن أو بعد ألف سنة : «كان مقدرا أن الأطفال سيشهدون هذا إذ لم يكن الشيوخ ليروه ؛ لأن القرن لم يكن لينتهى دون أن تكون هناك ثورة أخرى هى ثورة العمال هذه المرة : انقلاب يطهر المجتمع من أعلى إلى أسفل ، ويقيم دعائمه من جديد أكثر نقاء وعدالة »[١٩] . والثورة المنتظرة ستكون قريبة إذن ، وستنجح بضربة واحدة فجأة : «ليس هناك سوى شىء واحد يثلج القلب — صاح (إيتيان) — هو فكرة أننا سنلغى البورجوازيين»[٢٠] . وتحت تأثير كلام (إيتيان) الذى صار مناضلاً وداعية وقائداً فى الوقت نفسه ، سيقتحم الضمائر نوع من الاعتقاد الدينى والثقة الصوفية باقتراب المعجزة الثورية : «وبمواجهة الأيام الرهيبة التى بدأت ، لم تكن تسمع أى شكوى ، وكان الجميع يمتثل للأمر بشجاعة هادئة . لقد كانت الثقة برغم ذلك ثقة عمياء ، وعقيدة دينية وموهبة عمياء لجحفل من المؤمنين . ولما كانوا قد وُعدوا بعهد العدالة ، فقد كانوا على استعداد للعذاب فى انتظار السعادة الكونية . كان الجوع يهيج الرؤوس ، وقطعا لم ينفتح الأفق المغلق أبعد ما يكون من الاتساع لهؤلاء المتوهمين التعساء . لقد كانوا عندما تضطرب عيونهم من الهوان يرون هناك على البعد مدينة حلمهم الفاضلة ، ولكنها كانت قريبة من ساعة الخلاص . وهم يرونها كما لو كانت واقعا بسكانها من الأخوة وعصرها الذهبى وعملها وطعامها المشترك . لا شىء كان يزعزع اقتناعهم الذى كان لديهم بأنهم سيدخلونها فى النهاية»[٢١] .

لم يكن هناك إذن عملية تسويغ لتنظيم حركة المطالبة والكفاح من أجل التغيير الاجتماعى ؛ ولم يكن العمال يمتلكون أى هدف سياسى محدد أو استراتيجية : وحده العياء والانتظار الصوفى ثم الترقب والاستسلام ، ومن جديد يبزغ أمل المعجزة . وقد أدى العياء إلى «صرخة المذبحة» (صرخة الذبيح) وإلى «حلم من الحريق والدم» . حتى بعد الهزيمة ، وبينما كان (لانتييه) يختفى لينجو من الاعتقال ، كانت بشارته بالأزمنة الجديدة تحتفظ بصداها : «لقد استمر الكل يؤمن به ، وكانت إشاعات غريبة تسرى بين الناس (فمن قائل) إنه سيظهر برفقة جيش ، وبأكياس مليئة بالذهب ، وكان ذلك دائما انتظارا دينيا لمعجزة ، كما كان مثلا أسمى يتحقق ، وكان الدخول المفاجىء إلى مدينة العدالة التى وعدهم بها »[٢٢] . وفى هذا ما يجسد مسلك وعى سياسى مسكون بالوهم وبمظهره المزدوج ؛ فإيديولوجية عمال المناجم تصير ثورية ، لكنها تظل برغم ذلك مستلبة لهم ؛ إذا لم يكونوا يدركون بعد حالتهم الفعلية داخل المجتمع والتاريخ ، لكنهم كانوا يحسون برغم ذلك بالطابع الانتقالى الذى لم يعد محتملا ، ولا يمتاحون منه لأنفسهم إدراكا موضوعيا بل تشخيصا أسطوريا يتصل بأساطير التفكير الطوبوى القديم ، وأساطير العصر الذهبى ، وخلاص البشر على يد المسيح وخطبُ وأفعالُ ثورتهم مسكونة بدورها بالأسطورة . فى حين كانوا هم من جهتهم يشخصون كما هم مرحلة طفولية الحركة العمالية .

الخطاب البورجوازى :

إذا اتجهنا صوب الشخصيات البورجوازية لنُحيط بما يصرحون به من كلامهم الخاص ، فإننا سنكتشف داخله تكملة لكلام عمال المناجم أكثر من أن نجد فيه كلاما مقابلا له . وفى هذا المجال أيضا لا نجد أى نسق إيديولوجى قائم بوضوح ومصرح به ، بقدر ما نجد تصريحات مشتتة ينبغى تفسيرها .

إن نموذج أسرة (آل جريجوار) هو دون شك أكثر النماذج دلالة ؛ فرضاهم وطمأنينتهم هما بالنسبة لخضوع عمال المناجم بمثابة ما يمكن أن يكونه الوجه الخلفى للوجه الأمامى للميدالية : «الكنبتان الوثيرتان كانتا تكشفان محبة العيش الرغيد ، وساعات الهضم الطويلة السعيدة» . ويستخلص (جريجوار) من مكان الحفر الذى لم يكن «كبيرا بما فيه الكفاية حتى يتسبب له فى همِّ كلِّ سعادة السيد المالك»[٢٣] . والتطيّر لدى (آل جريجوار) يتجه صوب قيم واقعية أكثر من تلك التى يحيطها (آل ماهو) بهالة من الاحترام . لكن (زولا) يعترف من المعجم نفسه : «كان لآل جريجوار اعتقاد راسخ الآن فى منجمهم ؛ إذ كانت تمتزج بهذا الاعتقاد الراسخ عاطفة اعتراف عميق بالجميل لقيمة كانت منذ قرن تغذى العائلة بهدف ألاّ تقوم بأى شىء فى حياتها وتعيش فى راحة بال»[٢٤] ؛ فلقد كان (آل جريجوار) يعيشون بهذا الإيراد بوصفهم بورجوازيين ذوى مكانة رفيعة ، لا ينقصهم أى شىء قد يكلفهم كثيرا ، وكانوا يأمرون بالحد من الإنفاق ؛ فكل إنفاق لا يستغل كان يبدو فى نظرهم سخيفا» ، وكان رأى «مالك مكان الحفر ذى الميول المعقولة هو أن هؤلاء السادة كانوا فى حاجة ماسة إلى إقامة الحد عليهم فى محبتهم المفرطة للمال»[٢٥] . ومن هنا نشأ لديهم فى رفاهيتهم الناعمة وعى تام متكامل ، فقد كانوا يتوجسون شراً لفكرة أنه من الممكن أن تصطدم مشروعية ثروتهم باعتراض ، كما كانوا يؤكدون الطبيعة المقدسة للإرث : «كيف ؟ ثروق مال مسروق ! ألم يغنم جدى الأول مالنا الحاضر المدخر بمشقة فى السابق ؟ ألم نغامر بكل شىء بهدف تحقيق هذا ؟ هل أنفق الدخل فى غير ما ينبغى أن يُنفق فيه الآن !»[٢٦] . إن فعل الخير يظهر الملكية ، وعليه أن يحميها من المطالب المبالغ فيها : «نحن الذين نعيش بدون صخب لما كنا أخيارا ! نحن الذين لا نضارب ونكتفى بالعيش أسوياء بما نملك ، مع إعطاء الفقراء حقهم ! كفى ! كفى ! كان ينبغى أن يكون عمالنا قطاع طرق ذائعى الصيت حتى يسرقوا لنا مقبضا»[٢٧] .

إن تباين الشروط الاجتماعية مع شدة البؤس لم تكن لتقض مضجعهم ، فكل شىء يسير على ما يرام ، وكما ينبغى أن يكون : كل واحد فى مكانه وبحسب وضعه الطبقى الطبيعى ، وإذا كان الفقراء تعساء فلأنهم سكيرون ، أو لأنهم يستدينون ، أو لأن لديهم أطفالا كثيرين . وفقر البعض طبعا تحل محله الطيبة لدى الآخرين ، وهذا هو الدور الأمثل الذى تستأثر به (سيسيل) Cecile ، التى تجسد الفتاة الشابة ذات الأصول الطيبة ؛ إذ تجد خالتها أيضا فى مظهر آخر من الأبوية وهو تلقين الأحاسيس العظمى : «تمثل هذه الأحاسيس سيدتى الطيبة تكون فى مأمن من غيلة الدهر»[٢٨] . يجيب جريجوار زوجة الابن (ماهو) التى تقدم الدليل أمامه وبين يديه على خضوعها واستسلامها ؛ فهى «عاملة خيرة» ، وستظل كذلك بمقدار ما تسلم بناموس العالم .

وليست الطبقة ــ بالإضافة إلى هذا ــ من السلالة نفسها والنمط نفسه كما هى البورجوازية ؛ والاختلاف قائم بالطبيعة لا بما قسم لها تاريخيا واجتماعيا : «يرى السيد (هونوبو) أن الدراوات السّعيدة قد أفسدت سلوك العامل (. . .) ؛ والآن يبدو لهم من الصعب بطبيعة الحال أن يعودوا إلى بساطتهم المعهودة»[٢٩] . إن العامل يقتصد كالجمل ، ويعود ذلك إلى تكوينه الجسدى على نحو يؤدى إلى الإقبال على الفجور : «أيتها المرأة الطيبة ــ يقول (جريجوار) ثانية وفى أبوية لزوجة (ماهو) ــ إن العمال ليسوا عقلاء بالمرة»[٣٠] . لهذا كان ينبغى أحيانا اللجوء إلى القوة عندما تتغلب الوحشية الطبيعية على الصبر المحمود ، وعندما يجتمع (آل هونوبو) و(آل جريجوار) و(آل دونولان) و(آل نيجريل) حول مائدة الطعام بعد الاصطدام الدموى بين الجيش والمضربين : «كان هناك إحساس بالنصر يخيم على السعادة العارمة ، والعشاء يدور احتفالا بالانتصار» ، وتم «التلميح خفية إلى الموتى الذين لم يمض على تشرب طين مقبرة (فور) Voreux لدمهم سوى وقت وجيز . لقد كان درساً لازماً ، والجميع كان يشعر بالرفق تجاه الآخرين عندما ما أضاف (آل جريجوار) أن واجب كل واحد الآن هو أن يذهب لتضميد الجراح فى دور التعدين»[٣١] . لقد أخفق الإضراب ، واستعاد العالم هدوءه» ، واسترجع أنفاسه وانسجامه ، وامتص تناقضاته . والتاريخ ــ كما يشير إلى ذلك رولان بارت R. Barthes ــ تبخر ، فقد عاد (آل جريجوار) « الذين ديدنهم المسالة الخيرة ، وعفوا عن عمالهم الطيبين وهم يرونهم قبل الآوان فى عمق الحفر ، يقدمون الدليل على استسلامهم الأزلى»[٣٢] .

إن (جيرمينال) إذن تبرز التطابق بين خطابين : خطاب استسلام العمال ، وخطاب الوعى السليم لدى البورجوازية ؛ وكلاهما يترجم الإيديولوجية نفسها ، أى إيديولوجية الطبقة السائدة . ويؤكد (رولان بارت) فى كتابه (أسطوريات) : «إن وضع البورجوازية وضع خاص وتاريخى ، والإنسان الذى تشخصه سيكون إنسانا كونياً وخالداً . وهذا ما يحيلنا على كتاب «الإيديولوجيا الألمانية» لماركس : «إن كان بنو الإنسان وشروطهم يبدون فى كل إيديولوجية غير ما هم عليه كما لو كانوا فى غرفة سوداء ، فلأن الظاهرة ناتجة عن سيرورتهم التاريخية الحيوية» . فلقد نجحت الطبقة السائدة ــ بحسب ما تشهد به (جيرمينال) ــ فى أن تجعل الطبقة المضطهدة تقاسمها «خطاب رغبتها الصامت»[٣٣] ، وهو الخطاب الذى ينفى عداء الطبقتين فيما بينهما ، وينفى الطابع التاريخى والانتقال إلى التمييز العنصرى .

ويعود الفضل لـ (زولا) فى أنه عرف كيف يجعل كل خطاب بعيدا عن الآخر كأنهما وجهان للغة واحدة تشبه العملة ، وفى أنه عرف كيف يبرهن على الطابع الأسطورى ، ويشيد منه قولا ساخراً . ومن هنا فإنه يتموضع فى طليعة عصره وفكر عصره . ويعود إليه الفضل أيضا فى كونه قد أدرك أن الطبقة العاملة لا تظل أبد الدهر رهينة خداع أسيادها ، وفى أنه خص بعمله هذا زمن الثورة فى الوقت المناسب . إن (جيرمينال) إذن تستجيب للسطور التالية فى كتاب (العائلة المقدسة) لماركس : «إن الطبقة المالكة والطبقة الكادحة هما وجها السيرورة التى يصير الإنسان من خلالها غريبا عن ذاته ، أى وجها الاستلاب الإنسانى ؛ فالأولى ترضى وتستوى فيه بقوة ، وتحس أن هذا الاستلاب كائن وكأنه قوة خاصة بها ، وتمتلك فيه مظهرا واهما بوجود بشرى ، فى حين تحس الثانية ــ على العكس ــ بأنها قد فنيت فى هذا الاستلاب ، وتكشف فى نفسها عدم قدرتها وحقيقة لاوجودها

الإنسانى ، كما تجد نفسها ــ ونستعمل هنا تعبيراً لهيجل ــ وقد تخلى عنها الله ، فتثور ضد الإهمال ؛ وهى الثورة التى تكون مدفوعة إليها بالضرورة بسبب التناقض القائم بين طبيعتها البشرية ووضعها الذى يؤسس النفى الصريح الناتج عن هذه الطبيعة» .

هل هى « رواية اشتراكية » ؟

إن (زولا) لا يتوقف عند حدود تشخيص طبقة عمالية مجردة من كل قدرة على تحليل ذاتها ، وتحليل المجتمع ، فقد رأى بتبصر أن الحركة العمالية قد مزقتها تيارات فكرية كانت تحاول تفسيرا وتوجيها لها ، وشطرتها نظريات سياسية كانت تتخذ الطبقة العاملة موضوعا مع اتخاذ نفسها آداة لها فى الوقت نفسه . ولهذا فإنه ــ زولا ــ يحتفظ للشخصيات التى تناقش الوضع العمالى بمكانة بارزة ؛ وهى الشخصيات التى كان بعضها يختلف عن الآخر بدرجات متفاوتة ، ويحاول ــ اثنان على الأقل هما (راسنور) و (إيتيان) ــ تنظيم العمال وقيادتهم . وفى هذا يكمن انعكاس للحالة الموضوعية للحركة العمالية فى سنة ١٨٨١ تقريبا ، التى كانت الأطروحات كلها تتعارض داخلها مع أطروحات رجال السياسة البورجوازيين ؛ وهى الأطروحات المتأثرة نسبيا بالإيديولوجية البورجوازية .

ينبغى أن ندرس بتفصيل سلوك (راسنور) و (إيتيان) و(سوفارين) وما يصرّحون به . وإننا نعرف بما فيه الكفاية أصول هذه الشخصيات وعلاقتها بالتاريخ الفعلى للنظريات الاشتراكية . وهناك مسألة أخرى هى تلك التى تتعلق بوصف دورها فى اقتصاد الرواية L'economie du roman ووصف النصيب المقدم لكل واحد منها وحصته فى السيرورة التى تنتقل من الثورة الشفوية إلى الإضراب ، ثم إلى الإخفاق بمختلف المراحل : العنف والقتل والانسحاق تحت القمع المسلح والتخريب . ومن بين الخطابات السياسية الخالصة التى نصت إليها فى (جيرمينال) وحدة خطاب (لانتيى) الذى يكون على اتصال مباشر ــ برغم غموضه فيما يتصل بتطور أحاسيس صاحبه ــ مع الأفكار والأفعال الجماعية .

يمكن أن نفترض إذن أن (جيرمينال) تنقل إلينا معرفة فعلية عن تاريخ الصراعات العمالية ، وتنقل إلينا فى الوقت نفسه تشخيصا صادقا لنمط وجودها ، وينبغى أن نشير إلى ذلك إذا كنا نرغب فى إدراك تعقد هذه الرواية ، وإدراك تأثيراتها على الجمهور .

إن (زولا) لا يقف عند حدود وصف الحالة المادية لعمال المناجم الذين زارهم ، بل يقيم علاقة صريحة بين بؤسهم وقواعد الاقتصاد الرأسمالى . وسير أحداث الرواية فى ظل كل مظهر من المظاهر فيه نوع من البرهنة على التمييز والعداء بين الطبقات ؛ فالعمال يعون حالتهم ودورهم وقوتهم فى مكان عملهم . والأهمية التى يوليها (زولا) للأسباب المباشرة للإضراب ثم تقليص تعريفات البيع والشراء وأداء ثمن التخشيب على حدة ــ هى أهمية ذات دلالة ؛ فالصراع من أجل الاشتراكية يبدأ من مكان الحفر عن طريق النضال من أجل أجور أفضل ، وتبدو قوات الدولة من جهة أخرى ــ العمدة ورجال الدرك والجيش ــ فى دورها القمعى علانية ، أى فى خدمة البورجوازية .

وتُظْهر (جيرمينال) بوضوح دور الطبقات الشعبية ، وضرورة الفعل الجمعى المنظم . والقوة العميقة للبروليتاريا هو عددها ، ومايبنغى أن يتوافر هو الإرادة العامة فى الفعل ، والتنظيم والامتثال والاستراتيجية والنظرية . ويعود السبب فى إخفاق الثورة ــ ضمن أسباب أخرى ــ إلى فقر عمال مناجم (مونتسو) فى هذه المجالات . لكن الرواية تعبر عن مرحلة جديدة للحركة العمالية ؛ فهى توضح أن الطابع القوى للثورة ، أو التقاء المطلب الاقتصادى والأمل السياسى ، وتوافر مرشد يكون مناضلا عاملا ومنظرا ، قد غيرت علاقتها شروط المواجهة بين الطبقة العاملة وأرباب العمل . وقد كان بإمكان (زولا) فى هذا الجانب أن يتحدث بصدد (جيرمينال) عن روايته الاشتراكية ، برغم أنه قد فعل بسرعة قليلا ؛ لأن التحليل الاقتصادى والاجتماعى والسياسى يظل ناقصا ، والتفكير يدور فى مجال ضيق ، وتراكم المعرفة حوّل اتجاهه إلى ضرب مثل إيديولوجى ؛ ومن هنا يأتى منبع تناقضه .

الصّدع :

لنتجاوز الآن سريعا المنظورات السياسية والاجتماعية ؛ فـ (زولا) لا يرى بدقة ما يسميه (ماركس) فى (الإيديولوجية الألمانية) : « ضرورة شرط تحول الصناعة والنظام الاجتماعى » : إنه يصدر عن حدوس Intuitions وليس عن معرفة عميقة بالظواهر التى تتحكم فى الرأسمالية إبّان عصره . لكن الملاحظة يجب أن تتجه فى هذا المجال إلى التوظيف الإيديولوجى ذاته . ولنأخذ مثلا على ذلك بناء شخصية (لانتيى) Lantier والنموذج الذى يضمره : إنه رجل يأتى من مكان قصىّ ، ولا ينتمى إلى البروليتاريا المنجمية ، ويظل غريبا من خلال سمات عدة يملكها : تكوينه الثقافى ، وكبرياؤه الذى يشبه كبرياء مَن يُوجد مع قطيع من الأغنام ، وإصراره على النضال ، وغرائز عنفه الموروثة ، وحلمه الذى يجعلمه فى أن يصير زعيما شعبيا ، وإخفاقه فى مهمته التبشيرية ، الذى يحوله إلى مسيح لم يفهمه أحد ، وهو يتعرض لجفاء من قبل أولئك الذين أراد إنقاذهم . إن (زولا) يضاعف فيه نمط القائد ، فى الوقت نفسه الذى لا يعير فيه قيمة لدور المناضل . ونلاحظ هذا جيدا عن طريق سلوك (إيتيان) فى أثناء الأزمة وبعدها ؛ إذ يترك نفسه تتجاوزه الأحداث ، ويفقد السيطرة على الحركة وهو يقع تحت تأثير الحماسة والهيجان ، ويعتزل وهو يحتقر فى قرارة نفسه رفاقه . ولا يجد فى النهاية مخرجا إلا فى الرحيل والاستقالة . إن شخصية (إيتيان) تعكس من خلال مستويات عدة أحكام البورجوازية المسبقة حيال القادة العماليين .

وهناك مثال آخر هو أهمية الموضوعات Themes الجنسية ؛ فالزنا بالنسبة للعمال والعاملات تعويض لحرمانهم من التغذية ، والطبيعة وهى تمنحهم فى هذا الجانب قدرة واستبشارا وحرية تحسدهم عليها البورجوازية ، تقدم إليهم ــ الطبيعة ــ أداة لأخذ ثأرهم ؛ فالإشباع الذى يحققه (ماهو) يعدل من كبت (هونوبو) . لكننا نجد فى هذا المجال طريقة للفصل بيولوجيا بين الطبقتين ؛ أى خلع صفة التطبيع على التاريخ ، وتأويل البنيات الانتقالية لمجتمع عن طريق مفاهيم للطبيعة السرمدية ؛ فحل مشكلة البؤس ــ كما تقول زوجة (ماهو) فى مكان ما من الرواية ــ سيكون بالنسبة لنساء العمال هو أن يحمين فروجهن . ويبدو هذا كأنه مزحة ، لكنه يعبر بشكل خاص عن أن خصوبة العمال حقيقة طبيعية ، مثلها مثل العقم البورجوازى .

إن عمال المناجم يضاجعون نساءهم وسط حقول القمح ، وداخل بقايا الأنقاض وحطامها ، وخلف المنازل ، دون خوف من عيون

الناس أو احتشام ، كما لو كانوا دواب فى فترة الاستحرام (فترة النزوات الجنسية) . وهناك تعويض آخر يتجلى فى تلك الحرية المحرمة على البورجوازيين كعلاقة (مدام هونوبو) الغرامية مع (نيجريل) ؛ إذ لا تكشف سوى الحالة التى تركا عليها الغرفة من فوضى وعدم ترتيب . ومن هذا الجانب أيضا فإن الطبيعة هى التى توفر الشروط الحسنة . فلماذا إذن لا يوفق فيها بإقامة معادلة عميقة وأساسية تتجاوز الفوارق الظاهرة والسطحية ؟ وإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه الكياسة فى وصف تجاوزات (الموكيت) La mouquette هى أيضا طريقة لإبعاد الشخصية ، أو نوع من التطهرية المقلوبة ، فإنه يمكن أن نستخلص أن الحديث عن الجنس داخل (جيرمينال) خطاب إيديولوجى .

إن العناوين الأصلية للرواية تبشر بالنواة الأسطورية لهذا الخطاب : « سجل الفقراء » و « النظام الرابع » ، و « الجائعون » ، وكلها تترجم عن طريق الرمز أو المثل السائر أفكار الجوع والتمييز العرقى والإزدراء ، فى حين تستحضر عناوين « الأرض المحترقة » ، و« اللهب الخفى » ، التهديد الباطنى والجحيم والنار المطهرة ، فى الوقت نفسه الذى تستحضر فيه النار التى تأتى على كل شىء . وعناوين « القصر المرتج » ، و « الدار المنقصفة » ، و « ضربة فأس » ، و « الصدع » ، تشترك فى صورة الانهيار والدمار . ولاشىء يستحضر الإواليات (الميكانزمات) الفعلية لمجتمع ما ، أو الجدالية المعقدة لتحولاته ، وإنما هناك مجرد أقنوم من أقانيم القوى الطبيعية ، كالجوع والنار والدم والتراب . إن نص (جيرمينال) يتكون حول قوالب نموذجية رمزية ، كالسرب ، والقطيع من الحيوانات الجائعة ، والحريق ، والزلزال ؛ وكلها تقلص التاريخ عن طريق التعاقب إلى حد طبيعى للأشياء لا يتوقف ، والعودة الدورية لنهايات العالم . لقد درست فى مكان آخر التحولات التى يخضع لها حشد العمال المضربين فى الفصل الخامس والسادس ، وهنا أيضا سيفرز النص صورا للكارثة والدم والحرائق . (انظر ما سيأتى فى « البنية والسرد ») .

ويبدو المنجم وعماله من هذا المنظور دون ما كان ينبغى أن يكونا عليه بوصفهما عالما له ميزة للمجتمع الصناعى ، يستحق ـ فى ذاته ـ وصفا وثائقيا أكثر مما يتطلب وصفا له بما هو عالم ـ علامة ـ Univers Signe ؛ فالعالم مُتَوارٍ وليل كوجهين لعملة واحدة ، هى حضارة السطح والنهار ، أى عالم التنقيب الذى تنبثق منه الكارثة الأرضية التى لا مرد لها : « سارعوا إلى أن تكونوا عادلين » ـ هكذا يعلن زولا فى رسالة له بتاريخ ديسمبر ١٨٨٥ ، « وإلا فهو الخطر يزحف : الأرض ستنشق ، والأمم ستغرق فى أحد الاضطرابات الشديدة رعبا (. . .) نعم ؛ إننى لا أريد سوى صرخة شفقة ؛ صرخة عدالة ؛ ولا أريد أكثر إذا كان وجه الأرض سيزداد انقصافا . وغدا إذا كانت النكبات المنتظرة ستخيف العالم ؛ فذلك لأن أحداً لم يكن قد أنصت إلىّ » .[٣٤] ونحن نجد صعوبة فى تعرف الأساطير الجوهرية ، وتحديدات المسيحية ، من خلف هذه الرؤية وفى لغتها . إن إيديولوجية المؤلف ـ على هذا المستوى ، وبواسطة الخطاب الرمزى ـ وإيديولوجية طبقته ، تسترجعان ما ضاع منه على مستوى مجال آخر كان التحليل العلمى على وشك أن يحل محله . ويصبح العمل الأدبى شهادة من الدرجة الثانية ، إذ يؤكد قلق البورجوازية إزاء المستقبل : « إن رؤية نهاية العالم ونهاية ثقافة ما ـ فى رأى لوكاتش ـ هى دائما الشكل المسهب بواسطة مثالية تستشعر نهاية الطبيعة . كما يشهد العمل الأدبى أيضا على العجز المرحلى للأوعاء ـ جمع وعى ـ فى أن تنظر إلى التطور الاجتماعى ـ وبخاصة الحركة العمالية ـ نظرة عقلانية » .

إنّ (جيرمينال) تخترقها قطيعة ؛ فالمعرفة المنطقية داخلها متصدعة ، وقد نخرتها الصور الأسطورية ، كما نخرتها الإيديولوجية ؛ ومن هنا مصدر ثرائها الأدبى . وعلى النقيض من ذلك يستمد العمل الأدبى أفضل دعاماته من هذا التنافر الداخل ، ليس فقط بدافع التوهج الغنائى والرمزى للصور التى توضح الغضب الثورى ، وإنما عن طريق المعنى الخاص لهذه الثغرة ، وهذا الباطن الذى ينفتح باستمرار بين ضفتى النص . ولا تبدو الإيديولوجية حاضرة حضورا تاما ـ كما لا تبدو غائبة نهائيا ـ ولا مخادعة ومفيدة فى الوقت نفسه إلا لأنها تنسج داخل شبكة حبكة المحكى Recit ، وحبكة البنية الأدبية ، ولأنها أيضا يصبح جوهرها شكلا إلى حد أن النص ـ عن طريق مفارقة أخيرة ـ يكتسب قابلية لمعان وتأثيرات لا تنضب ، تفوق البنيات الاجتماعية التى كانت قد اتخذت دافعا لحلم الكاتب .

الإيديولوجية والأسطورة
« جيرمينال » واستيهامات الثورة

بقدر ما تتعدد السراديب التى نحفرها فى « جيرمينال » ، وبقدر ما تكون عميقة ، نكتشف ـ كما فى كل النصوص العظمى ـ تلك الشبكات والأدوار التى تتشابك فيها الدلالات إلى حد أن تفسير النص ـ سياقه ـ يبدو كأنه لن ينتهى أبداً . هذا بالإضافة إلى أن ما سلف هو الذى يؤدى إلى الشك فى صلاحية المناهج المكتسبة من قبل الأسلوبية ، وصلاحية مناهج التاريخ الأدبى بدورها ، كما يؤدى إلى البحث عن عون ـ بدلا منها ـ لدى المؤلفين الذين يدرسون إواليات الدلالة فى مجالات أخرى غير مجال الأدب . ولنا الحق فى أن نجرب كل القراءات وكل الاستكشافات ، وأن نستخدم كل فرضيات العمل التى تقترحها علينا دراسة العلوم الإنسانية . إن الأدب يتحدث عن الإنسان ، وكيف لا يمكن أن يتحدث بخطاب مماثل لما تتحدث به البشرية فى حقول أخرى لممارسة كلامها ؟ وكيف يمكن أن يستغنى علم للأدب أو تحليل نصى عما تلقنه العلوم الأخرى بصدد الخطاب البشرى ، من علم التحليل النفسى والإثنولوجيا وتحليل الإيديولوجيات ؟

حقا لايمكن الاكتفاء بالتفسير « الواقعى » للعمل الأدبى ؛ وهو التفسير الذى نعثر عليه مثلا فى صورته الأكثر اكتمالا ونضجا وذكاء فى كتاب « محاكاة » Mèmesis لإريك أويرباخ Erich Ouerbach : « إن البحث الرصين للواقع المعاصر ، وصعود فئات بشرية واسعة النطاق اجتماعيا ، وفئات دنيا بالنسبة لوضع أتباع تمثيل نيابى مريب ووجودى من جهة ، ثم اندماج الأفراد والأحداث الأكثر اشتراكا فى المسار العام للتاريخ المعاصر ، وعدم ثبات الخليفة التاريخية من جهة أخرى ـ هذه الأمور كلها بالنسبة إلينا وفى تقديرنا هى أسس الواقعية المعاصرة » . وليس بإمكاننا الاكتفاء بهذا وحده ؛ لأن قراءة هذه الرواية ـ جيرمينال ـ عندما يتم تطبيقها بواسطة مفاتيح تصورية أخرى ، تظهر

تصدعاً للواقعى لا يتوقف ، كما تظهر شقا يخترق كل النص ، وتظهر انحرافا عفويا للمعطيات المادية والاجتماعية والذهنية . وقد تم إدراك هذا الخروج عن المألوف منذ وقت مبكر ؛ فالقضية المطروحة على النقد المعاصر هى أن يصف هذا الخروج بأكثر ما يكون من الدقة والانسجام الممكنين فى تجلياته ودوره ، حتى يسهم فى الكشف عن البنيات التى تحكم فى هذا المجال إنتاج المعنى ، لكى يتم اجتياز ما يطلق عليه أحيانا فضاء النص » .

المعرفة والتأشير Dènotation

أريد أن أقول فى البداية بمصداقية ما يقول به (أويرباخ) ، مع تأكيد أن نص (جيرمينال) يحمل فى ثناياه ، ما يمدنا به من معرفة تاريخية تطبع عصرها بميسم خاص ، وتحدد مجالا للتحليل (الحركة العمالية) ، وتحدد أيضا مكانا للملاحظة (الصناعة المنجمية) ، وتحدد عصرا (نهاية الإمبراطورية الثانية) ، وتنتج هذه المعرفة كل الكون المشار إليه فى الكتاب : الأوصاف التقنية ، وتحليل الشرائح الاجتماعية ، وملحوظات حول نضج الوعى الطبقى ، ثم توضيح العوامل السياسية . ويقدم النص ــ مثلا ــ ديكورا ومشهدا طبيعيين بكل ماهو مشار إليه وتقنى لازم ، بهدف أن تظهر الخصائص الوجيهة ، وتظهر كل الخصائص التى تعود فى أصلها إلى التكنولوجيا بالتحديد . فالمنجم يظهر على مستوى أول مرتبة للقراءة (الأول فى تتابع النصوص ، والأول فى تتابع الدلالات التى يمد بها القارىء) كفضاء قد نقشه الإنسان وقد نظمه هو بنفسه وطبعه بعمله .

التوظيف الأسطورى (الميثولوجى)

إن كل تفصيل من التفاصيل مشار إليه ، ولكنه تفصيل غير صاف ــ إذا صح القول ــ لما أثقله من توظيف لمقابلات يتم الإيحاء بها ؛ فالمطر والضباب ورائحة الحديد القديم إيضاحات موجهة لتحديد هذا الديكور وتخصيصه ، لكن هذه الإيضاحات تشتغل كعناصر انطباعية ، ويقصد بها الإشارة إلى الضيق المضاد للإنسان فى هذه الأمكنة ، والإشارة إلى التناقض الذى ينهض بين حاجات الكائن البشرى ووجوده داخل ذلك المكان . فالنص يشحن حينئذ بالتطابقات بين العالم الساكن والعالم البشرى : « كان الهواء يتسمم أكثر فأكثر ، وكان يسخن بدخان القناديل وبرائحة الأنفاس الكريهة واختناق غاز المنجم (. . .) وكانوا فى عمق حفرتهم التى تشبه حفرة الجرذان تحت ثقل الأرض ، لا يملكون أى نفس فى صدورهم المشتعلة ، وينزلون بضرباتهم دائما ودون توقف » . إننا نمسك هنا بعدة استعارات مجتمعات : استعارة الاختناق ، واستعارة العجز ، واستعارة الجرذ واستعارة المعذّب ؛ ونلحظ قانونا تماثليا يتشكل ، وكل عنصر داخله مشار إليه (ضيق الممرات ، وندرة الهواء والحرارة) ومن ثم يصبح دالا signifie لنظام من الإيحاء (المعنى المواكب Connotation) الذى يصور بعض أشكال اللعنة التى تثقل البشرية أكثر مما تصف مظهرا من مظاهر مشهد صناعى واجتماعى معاصر .

إن عناصر البنية الأسطورية حاضرة ؛ فمن جهة هناك وصف يميل فى كل لحظة نحو المتوالية السردية : « وهم كانوا ينزلون بضرباتهم دائما ودون توقف » ، وفى كل لحظة هناك تبن للمشهد الموصوف من قبل المحكى ، فى الوقت نفسه الذى يتم فيه نوْع من تخثر المحكى فى صورة جد تأليفيّة . وهناك ــ من جهة أخرى ــ استواء النص على مستوى تصور ــ نموذج ، وهو فى هذا المجال رجل مطارد فى الظلمات وقد سحقته الصخرة ، ونفسه يحترق وهو يضرب دون توقف (ولنشر إلى أن عدم « تعدى » فعل ضرب ليس سوى شكل مجازى (فى هذه الحالة) . إن هذه الشخصية تثبت فى حركة بادية للعيان فى صورة ماهو سرمدى لا يزول ، وتصير ضربا من القصة الرمزية المجسدة للبؤس ، وسرعان ما يتم إقصاء الواقع المحسوس والتحليل العقلى تدريجيا لإحلال العجيب والخرافى محلها .

وإذا نحن وسّعنا دائرة البحث فلم نقتصر على نموذج سريع يمكن تقديمه ، إلى حد الإحاطة بمجموع النصوص التى تصف العالم الذى يقع تحت الأرض ، فإننا سنكشف نظاما معقدا ومتبادل التأثيرات من الإيحاءات (المعانى المواكبة) البارزة :

ــ المنجم بوصفه فضاء جوفيا (تحت الأرض) يحيل على تصوّر الطّمر (عمال المناجم دوديات ، وهم أيضا أموات ــ أحياء وسجناء قبر) ، كما يحيل على تصور الاختناق (ضيق السراديب) و (انفلات الغازات السامة) ، وعلى تصوّر الافتراس (منجم « الفورو » يفترس ويلتهم كل يوم نصيبه من الرجال ؛ وهو بطن نهم) .

ــ تنظيم هذا الفضاء التحتى يستحضر المدن التى وارتها المياه ، فمتاهها يحيل على تصور الضلال والتيه وانعدام المسالك التى يمكن الاهتداء إليها .

ــ المنجم بوصفه فضاء الظلمات (بحمولتها الدينية ــ المترجم) هو المكان الذى تفرغ فيه بحرية وعنف كل النزوات الغرائزية التى يحول دونها أو يوجهها ضوء النهار ، ومنها نزوات الجوع والجنس والجريمة : إنه العالم الذى يستحيل فيه الإنسان بهيمة .

وتفقد العناصر المكوّنة لهذا الفضاء مقاومتها لذلك السبب ، وتصير عناصر خرافية ؛ لأن مجموعة التطابقات هى محصلة نظام العلائق المتبادلة ؛ وهو النظام القائم بين هذه العناصر والإنسان ، أى بين الجمود وماهو « حى » . فالأرض والصخرة والماء والنار هى وسائل طبيعية لاضطهاد الإنسان ؛ وهى أيضا إحداثيات (تقاطعات الزمان والمكان ــ المترجم) ماتطلق عليه رواية (جيرمينال) : « ذلك الأفق المغلق من البؤس كقبر » . وهناك أساطير عديدة تترعرع داخل تلك الوفرة من القياسات ؛ ولا عجب فى أن يكون الكثير منها اختلقه خطاب العمال ذاته : أسطورة « توررن » Torrent (حلم فوق الماء) وأسطورة « تارتاريه » Tartaret (النار) ، وأسطورة الرجل الأسود (الليل ، والعنف الجنسى القاتل) . أما (زولا) فإنه يؤسطر حول الأسطورة . وعمل عمال المناجم فى مختلف أشواطه يروى أسطورة الاحتباس ، إلا أن الأشياء ليست بهذه البساطة .

العالمان المتوازيان :

إن المنجم ليس سوى قطب من قطبى البنية التى تعادل الأرض والمجتمع الذى يوجد تحت الأرض ، أى سطح الأرض وعمقها ، والنهار والليل ، المُسَيرون والعمال ، أصحاب الميرة والجائعون . وكل الرواية يقوم على هذه العلاقة بين الفئتين الأعلى والأدنى ، وعلى ارتباط بعضهم ببعض ، لما لهذه العلاقة من بدائل :

سطح الأرض	بورجوازية	مُتْخمون	نور	
ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	وهلم جرا . . .
تحت الأرض	بروليتاريا	جائعون	ظلام	

وهذه السلسلة من العلائق ذات تشكلات عدة ، وتظل عملية إحصائها الشاملة قائمة تفرض نفسها ، لكن النسق يبدو جد متماسك ؛ إذ يوجد تعارض مبدئى ونفعى بين البورجوازيين والعمال ؛ بين المتخمين والجائعين . وكل لفظة من ألفاظ التعارض تنجذب إلى ألفاظ المستوى نفسه عن طريق علاقة متبادلة تتم عبر الاستبدال الجمل (نسبة إلى الجملة نحوياً ــ المترجم) ، وتحدد القراءة ، التى تتم من أعلى إلى أسفل ، نواة قانون الترميز الذى تمتلكه صياغة المعنى ، كما تحدد نواة الأسطورة ، فى حين تحدد القراءة الأفقية النص السردى . ونقدم مثالين لذلك : إن علاقة المتخمين بالجائعين هى العلاقة نفسها التى نجدها بين الذى يفترس وحشد المفترسين ، وهى العلاقة نفسها بين الوليمة والزنا . وإذا كان البورجوازيون يأكلون فإن العمال يجوعون ؛ وإذا كان عمال المناجم يقبلون فى كل لحظة على ملذات الجِمَاع ، وأينما كانوا تقريبا ، فإن (هونوبو) يحمل معه كبته بلا أمل . وتلاحظ تواتر لوحات الأطعمة لدى (آل جريجوار) و (آل هونوبو) ، كما نلاحظ تواتر المشاهد الجنسية لدى عمال المناجم . بشكل متصاعد تنفلت إذن علاقة بين التناظر (يلاحظ كلودليفى ــ ستراوس أنه داخل عدة أساطير تتم ملاحظة عدة مظاهر للقياس بين « أكل » و « جامع » ؛ وهذا ملمح ملحوظ داخل رواية « جيرمينال ») . أما أفقيا فهناك علاقة تجاور ، ويروج الإيحاء على امتداد كل خط من الخطوط ، وكل عنصر من العناصر يطبعه اعتلاق بالعناصر الأخرى .

إن تمفصل الرواية يبدو بهذا جد شبيه بتمفصل الأساطير التى ينظم عن طريقها الفكر المتوحش تأويله للعالم . وفى هذا الجانب على وجه التحديد تظهر « الإيديولوجيا » ؛ فالبنية الإجتماعية بهذا تترابط عضويا داخل الكون النصى مع البنيات الطبيعية (الأنوار والظلمات/الأرضى والجوفى) ، كما تترابط مع البنيات البيولوجية ؛ والفصل بين الطبقتين على حاله كما هو الفصل بين الطبيعى والسرمدى ، وليس الاجتماعى والانتقالى ؛ إنه فصل ناتج عن الطبيعة وليس عن الثقافة ، وليس إفرازا لطابع أى عداء (تعارض) ، وإذا قدر لذلك أن يكون فإن النسق ــ على العكس من ذلك ــ سيبتلعه ويمحوه محوا نهائيا .

البنية والسرد :

إذا كانت الأسطورة « دينامية » كما يبدو من خلال العناوين الأصلية للرواية ، فإن التقابل بالتأكيد بين هذه العناوين ــ كـ « طبق الزبدة » و « الجائعون » ــ يعكس ثبات البنية . لكن عناوين أخرى تقحم دينامية التبدل : « الدار التى تتهيأ للسقوط » و « الأرض المحترقة » . وسلسلة الاستبدالات تتحول فى هذا الباب إلى سلسلة من التحويل ؛ فمن العالم المتخفى يبرز فجأة الانفجار الذى يحطم المسكن ، أى دار التعدين التى كانت تصلح لإقامة أصحاب المنجم ؛ والجائعون يخرجون من جحورهم ليبيدوا عالم المتخمين ؛ ومن الكيان المطهر للعالم القديم ينبجس عالم جديد .

وهذا ما يقود إلى القول بأن مبدأ البنية السابقة التى تقوم على أساس التوازى المتماثل يعرّض به السرد ؛ فالثائرون وهم يكتسحون مقر إقامة المتخمين يحلون محل علاقة تكافؤ علاقة تعارض ، ويحاولون تحطيم نظام الكون ؛ لكن ما يلفت النظر هو أن محاولة القطيعة تتم معالجتها (من قبل الكاتب) عن طريق صيغة الأسطورة ؛ وكلها مموهة بطرق شتى ، لن أقدم منها سوى مثالين :

ــ الظل الذى يحجب الحقيقة : ينبغى أن نقوم بإحالة فى هذا المجال على ثلاثة مشاهد من الرواية : مشهد إخصاء ميجرا maigrat ؛ وجريمة الجندى الصغير ؛ وخنق (سيسيل جريجوار) على يد العجوز (بونمور) . إنها ثلاثة مشاهد للأضحية والفعل السحرى ، وليست مشاهد دارجة بين الناس . وفى كل حالة من هذه الحالات لا تهاجم الطبقةُ العاملةُ النظامَ الفعلى للبورجوازية ، وإنما تعتقد أنها تغير نظام الكون عن طريق طقس للتضحية يقوم به فيما تبقى محتفلون هامشيون (نساء ، أطفال ، عجزة) . وفى كل حالة الضحية كذلك كائن وسيط يمثل بطبيعته تداخل العالمين ؛ فصاحب الدكان والعسكرى وسيسيل مُلتبسون ، وهم الذين وقع عليهم اختيار المحكى Récit قصد أن يكونوا ضحية للتكفير والاسترخاء فى الوقت نفسه . و (بونمور) وهو يمد يده نحو (سيسيل) يقيم ارتباطا بين العالمين . وما إن تموت (سيسيل) حتى تكون الآلهة مطالبة بملء الفراغ بإقامة عدالة اجتماعية ؛ وهى الحسنة التى يطالب بها العمال بطريقة غامضة عن طريق لا شعورهم . لكن هذا كله ليس سوى حلم وسحر وتمويه يخفى الحقيقة . . فالثورة تذوب وتستحيل إلى استيهامات وقد أخفقت رحلة الكناية .

ــ عملية جعل الثورة استعارة ؛ وتأخذ ماجريات أحداث الإضراب كل الصور المتراكمة عن طريق النص السابق :

« لقد كانوا مأخوذين كلهم ببريق الثورة الأحمر ، وبحتميته فى تلك الليلة الدموية من نهاية القرن . نعم ، ذات مساء كان الشعب الذى أطلق سراحه وبلا زحام سيعدو فى الطرقات ؛ كان سيتصبب من دم البورجوازيين ، وسيطوف بالرؤوس ، وسينزع الذهب من خزائن الدولة المفتوحة على مصاريعها . وستصرخ النساء ، وسيكون للرجال أفكاك الذئاب المفتوحة للنهش . نعم : ستكون الديدان نفسها ، وسيكون الرعد القاصف نفسه من ضربات الحوافر الغليظة ، والضوضاء المرعبة نفسها ، والجلد المتسخ والنفس الكريه ؛ وكلها تكتسح العالم القديم تحت اندفاعهم الفوار الهمجى . وستشتعل الحرائق ؛ ولن يترك حجر واحد من المدن فى مكانه . سيعود الجميع إلى الحياة المتوحشة فى الغابات بعد الاستحرام الكبير ، وبعد النهم الكثير ، حيث يحيل الفقراء النساء خامرات فى ليلة واحدة ، وسيفرغون أقبية الأغنياء . لن يغفل شىء واحد ، ولا حتى فلس من الثروات أو لقب من الألقاب والمراتب التى حققها أصحابها ، فى انتظار أن تنبت من جديد أرض جديدة . نعم ؛ لقد كانت هذه الأشياء تجرى فى الطريق كأنها قوة من قوى الطبيعة ، وكانوا هم يستقبلون ريحا عاتية فى وجوههم . ودوت صرخة جد كبيرة غلبت على نشيد الثورة « لا مارسييز » :

ــ نريد خبزا ! نريد خبزا ! نريد خبزا !

(إميل زولا « جيرمينال » الباب ٥ ــ الفصل : ٥)

إن تحريك البروليتاريا هاهنا يصبح أشبه ما يكون باستباق قطيع من

الوحوش ، أو رهط من الحيوانات الكاسرة ، أو طفح سيل ، وعودة صور الرعب ، وانبثاق الثورات الفلاحية القديمة . ويوظف المؤلف داخل كل هذه الصور تصورات غير تاريخية وغير معقولة ، تكون تارة من صنف الكارثة الطبيعية (الفيضان ، الزلزال ، الحريق) ، وتارة أخرى من صنف الغريزة (الغضب ، العنف ، رغبة الاغتصاب ، النار والدم) . وينتج عن ذلك أيضا في هذا المضمار تحويل للعنف السحرى ، لكنه من صنع المؤلف : تطبيع الأفعال البشرية يتم كما لو كانت جزءا لا يتجزأ من الحتمية الفيزيائية . إن المشار إليه تاريخيا واجتماعيا يفيض ويغلفه الموصى به البيولوجي والطبيعي ، ولا يستقيم المحكي للتاريخ لكي يحصر المأساوى الاجتماعي داخل مجموعة الكوارث التي تصيب نظام العالم دوريا ؛ وهي الكوارث المؤسسة لهذا النظام .

المدلول الإيديولوجي :

على القارىء إذن أن يشرع في تفكيك التفكيك وقراءة القراءة . إن قراءة المؤلف للحدث هي تمويه مؤسطر ؛ لكن هذه القراءة تحيل مباشرة على الإيديولوجية التي تدعمها وتشير إليها . والبنية الخرافية بنية أكثر عمقا من البنية السطحية للأحداث المروية ؛ غير أن البنية الإيديولوجية بدورها أكثر عمقا من بنية الأسطورة (أو الأساطير) ، وينبغي البحث ـ على مستوى هذه البنية ـ عن الجملة الصغرى للمحكي . ووفقا لما يذهب إليه « هيلمسليف » Hjelmeslev فإن علم الإشارات الذي يدرس التأشير La dènotation يتحمل في المرتبة الثانية علم السيميائيات الذي يدرس الإيحاء La connotation .

لقد وقفنا على سيرورة التطبيع والتثبيت داخل ما هو سرمدي على جميع مستويات التحليل . وهذه السيرورة هي أيضا سيرورة قلب وأمثلة idealisation . وقد كتب (ماركس) في « الإيديولوجية الألمانية » يقول : « إن القدرة الاجتماعية تبدو كما لو كانت غريبة وخاصة ومستقلة عن الإرادة والتطور البشرى » ؛ فالتاريخ يتبخر ويترك مكانه للطبيعة . وكتب (رولان بارت) ، وهو يعنى إحدى أفكار (ماركس) : « إن وضع البورجوازية وضع خاص وتاريخي ؛ فالإنسان الذى تمثله سيكون كونيا وخالدا » (ميثولوجيات) . وتنطبق هذه الملحوظة بشكل دقيق على (جيرمينال) ، التي تعكس الإيديولوجية البورجوازية في نهاية القرن التاسع عشر ، بوصفها رواية نقترن فيها المعرفة التاريخية وأسطرة التاريخ الاجتماعي ، وتخلط بين الوضوح والضعف في امتلاك نظرة معقولة حول التطور الاجتماعي . إن (زولا) وهو يرسم مجتمع الناس في المنجم بوصفه مجتمعا متوحشا وعالما من عوالم الطبيعة وليس عالم الثقافة والتاريخ ، يُعين ـ (زولا) ـ على إدراك ما يسميه (لويس آلتوسير) في إحدى كتاباته : « خطاب الرغبة الصامت لدى البورجوازية » . لكن (زولا) ـ ودون أن يعلم ذلك ـ يطبق أيضا مبدأ (ماركس) المعلن في كتابه « نقد الفلسفة الهيجلية للقانون » ، والقائل : « ينبغي أن نشخص كل محيط من المجتمع الألماني بوصفه جزءا يثير الخجل داخل هذا المجتمع ؛ إذ ينبغي أن نجعل هذه الشروط المتحجرة تتحرك ، ونحن نصدح بأغنيتها المفضلة . يجب أن نُعلّم الشعب الجانب المخيف من ذاته لكي نمنحه الشجاعة » . وهذا هو ما يفسره غموض ما يُلقّنه هذا العمل الأدبي ، واستيداع المعنى الذي احتفظ به أبعد ما يمكن أن يكون عن البنيات الاجتماعية التي فكر فيها المؤلف وتخيلها .

الثورة واليوطوبيا

من « جيرمينال » إلى « الشغل »

إذا كانت لدى (بلزاك) شخصيات (روائية) تعود إلى الظهور في أعماله ، فإنه يمكن الحديث ـ بالنسبة لأعمال (زولا) ـ عن موضوعات Thèmes تعود إلى الظهور ، كما يمكن الحديث عن أوضاع مع شخصيات تتكرر بدورها ، وهي الشخصيات التي إذا لم تكن تسمى باسم واحد في كل مرة ، ولاتكون الشخص نفسه من حيث الحالة المدنية ، فإنها تتشابه على أية حال تشابها قويا . ويبدو رصد هذا التكرار سهلا نسبيا ، وقد يصب في دراسة معمقة لعلائق التناص (تداخل النصوص) Intertextualite الذي يربط بين كل هذه الروايات العشرين من حلقة — Les Rougon Macquart ، ثم يربط بعد ذلك بين مجموع روايات (إميل زولا) . وقد بين (جان بورى) Jean Pourie في كتاب عن «(زولا) والأساطير» أن هناك نماذج تتسطر وتخترق ما يرسمه كل عمل على حدة كما لو أننا ـ منذ الروايات التي كتبها (زولا) في شبابه إلى حدود (الأناجيل الأربعة) ـ لانسمع سوى الخطاب نفسه الذي ينضب ، وفيه تتراكم ثوابت بعض الأوضاع الجوهرية .

إنَّ نهاية رواية « ثسروة روجون » تحيل على نهاية رواية « الاندحار » ؛ و « النقود » هي تتمة لـ « حصة الكلاب » ؛ و « سعادة السيدات » تدخل في تطابق موضوعي مع « بطن باريس » ؛ و « الحلم » في جانب من جوانبها قياسية بالنسبة لرواية « خطيئة القديس مورييه» ؛ و (باريس) تصنع للحياة البرلمانية الجمهورية ما كان قد صنعه صاحب السمو (أوجين روجون) بالنسبة للإمبراطورية ؛ و(الإخصاب) هي إجابة عن (بوتبوى) وعن (لذة العيش) أيضا ، وأتجاوز ما تبقى .

لكن الحالة التي تأخذ كثيراً بالألباب هي انبعاث موضوعات رواية (جيرمينال) من خلال رواية (الشغل) . إننا نعرف أن (جيرمينال) ذاتها لم تكن سوى أول حلقة داخل سلسلة نعثر على امتدادها في (الوحش البشرى) و (الاندحار) بالنسبة لبعض موضوعاتها . وقد أضاف (زولا) بعد سنة ١٨٧١ للائحة الموضوعات الروائية التي كان قد اقترحها على ناشره ، ومن بينها كانت توجد رواية حول عالم العمال هي تلك التي ستصير (الخمارة المريبة) L'arrommoire — أضاف الرواية الثانية التي تناولت حياة العمال ، والجانب السياسي منها بصفة خاصة ، زيادة على أنها كانت تتوخى تحريك « عامل تمرد الكومونة » . ومخطط (جيرمينال) في صورته الأولى سينحرف في الواقع نحو موضوع آخر ؛ فإيتيان لانتيى سيصبح مناضل الصراعات النقابية والسياسية في المكان ذاته ، وليس عامل المتاريس الباريسي في مايو ١٨٧١ ، ولكنه في الوقت نفسه كان عليه أن يصبح بطل الرواية القضائية ، حيث كان العنف القاتل والعنف الثورى ملتبسين في ذهن (زولا) . وسنرى (إيتيان) في الواقع يختفي بعد صفحات قليلة من بداية مخطط (الوحش البشرى) التي هي رواية (الجنون المبيِّت) ،

ويترك مكانه لبديل تخيله (زولا) بسرعة ، بدافع من السبب ـ القضية ، وهو البديل ـ الابن الثالث لجيرفيز ماكار Gervaise Mac-quart (الذى سيتخذ اسماً له « جاك ») . ولن ينسى الكاتب شخصية المتمرد برغم ذلك ؛ لأننا سنجدها باسم آخر فى الفصل الأخير من (الاندحار) .

تماثلات

إذا كانت كل من رواية (الوحش البشرى) و (الاندحار) غصنين قد نبتا فى الفرع نفسه الذى زرعت فيه (جيرمينال) ، فإن مظاهر هذا الاشتقاق لايمكن أن يتم الوقوف عليها إلا بوصفها مظاهر ...رون بعضها عن بعض ، وباعتماد دراسة تكوينية وغير تاريخية . ورواية (الشغل) هى شىء آخر غير الذى نحن بصدده . ويمكن تقريبا أن نتحدث عن تماثل البنيات ، أو عن قياسات ظاهرة فى أغلب الأحيان ، لمجرد مقارنة النصوص وحسب .

إن العملين معا يشخصان إلى حد ما المجتمع الصناعى وما يطبعه من مواصفات : مناجم الفحم فى (جيرمينال) ، والصناعة الثقيلة فى (الشغل) . ونحن نعرف أن سير أحداث هذه الرواية ـ الثانية من رباعية (الأناجيل الأربعة) ، وقد نشرت سنة ١٩٠١ ـ تقيم تقابلا رمزيا بين مشروعين هما مشروع (بواسجولان) الذى يديره المهندس (دولافو) ، والذى يصنع المدافع والقذائف وأسلحة الموت بواسطة وسائل الصناعة الثقيلة التقليدية ، ثم مشروع (آل جوردان) ـ دار الحضانة ـ الذى يديره المهندس (لوك فرمون) ، والذى يبدل الأفران الكهربائية بمصاهر الحديد الكبرى ، وكانت الأولى قد توصل إليها اكتشاف التقنية العصرية ثم ستصنع سبائك سكة الحديد والقناطر وصقالات الصلب والآلات أى « أعمال الحياة » . واسم « الخالق » يمتلك أكثر من ملمح دلالى مشترك مع الاسم الذى يشير إلى بئر منجم جيرمينال (لوڤورو) .

وتشتمل الرواية على ثلاث طبقات متزامنة : طبقة ملاك الأرض وأدوات العمل ومساعديهم الأقربين ، أى مُدَرَاء بئر المنجم أو المصنع ثم المهندسين ؛ وهناك طبقة العمال اليدويين ؛ وطبقة وسيطة من التجار والموظفين والعسكر والرهبان . وكل طبقة من هذه الطبقات تتقمص شخصيات ترمز إلى ألوان من السلوك واللغات النمطية ؛ وهى الشخصيات التى يمكن معاينتها فى مشاهد وأوضاع مميزة ، كالعشاء بالنسبة للبورجوازيين مثلا . إن العشاء لدى (بواسجولان) فى بداية رواية (الشغل) يشبه عشاء (آل هونوبو) فى رواية (جيرمينال) ؛ وتناظرات الشخصيات كثيرة ولافتة للانتباه ؛ فجوزين فى رواية (الشغل) هى شبيهة (كاترين) الضعيفة النحيلة المصابة باليرقان فى رواية (جيرمينال) ؛ و (جوزين) هذه التى تعيش علاقة غير شرعية مع العامل (راجو) Ragu يضربها عشيقها ويسىء معاملتها ، كما فعل (شافال) مع (كاترين) ؛ و (راجو) ذاته الذى يمثل نمط العامل السكير ، ويقبل على الشجار والعنف ، ويخون رفاقه بسرعة وسهولة ، يجسده (شاجال) فى جانب من جوانبه . ويكتمل المثلث كما فى (جيرمينال) بـ (لوك فيرمون) الذى سيلعب دور حامى المرأة الغامض ، ودور الفاتن والمنقذ ، وستصير (جوزين) خليلته وملهمته ، كما كان بالإمكان أن تصير (كاترين) لو أنها لم تلفظ أنفاسها فى جوف المنجم الذى غمرته المياه بعد أن وهبت نفسها

لـ (لانتى) Lantier . وهذه التقابلات لا تتطبق بهذا الشكل ... شخصية إلى أخرى ، بل من فئة إلى فئة سواها . ولنُشِرْ إلى الزوجين الخائنين والمتسامحين اللذين يمثلها فى (جيرمينال) كل ... (هونوبو) مدير المنجم وزوجته ، يظهران مرة ثانية فى رواي... (الشغل) بقسمات الزوجين (دولافو) ؛ وهما أيضا متسلطا... وخائنان . ولن أتمكن من متابعة إحصاء كل هذه التماثلات ؛ لأ... الشخصيات كثيرة فى الروايتين ، لكن تبقى بعض مستويات الظهو... المتشابهة ، التى ينبغى الإشارة إليها . فالفوضوى (لانج) يذك... بالضابط (سوفارين) ، والأب (لونو) Lunot يذكر بالعجو... (بونمور) فى (جيرمينال) ؛ فهو أيضا لا يجد مخرجا من داء المفاصل ويحيا بدون موارد ، ويرعاه أولاده ؛ وهو مثال ــ آخر الأمر ــ لمن يجت... اجترار ذكرياته وإقرار التاريخ ــ تاريخ المصنع ــ حيث كان يشتغل قبل أن يصبح عاملا عجوزا (متقاعدا) .

إن الطرق السردية الفنية والوصفية تتكرر أيضا ؛ فالروايتان تبتدئان مثلا بقدوم الشخصية المحورية (من مكان قصى) إلى مكا... الأحداث نفسه : رجل يأتى من بعيد (إيتيان) قادما من مدين... (ليل) ؛ و (لوك فيرمون) يأتى من (باريس)ــ وهو رجل يأتى ساعيا على قدميه ، ثم إنه يقتحم ببطء بيئة غريبة عنه ومفزعة له ؛ وهى البيئة التى تظهر فورا مثقلة بالشقاء واللاإنسانية ؛ فمن جهة هناك نيران الجمر التى تلمح فى ليل أنقاض (مونتسو) Montsou ؛ ومن جهة ثانية هناك « الركام الداكن من البنايات والمخازن » ــ كما فى رواية (الهاوية) L'abime ــ مصحوبا بـ « الغبار والأبخرة التى تتصاعد منه بدون توقف ، والتى كانت تغرقه فى بحر من العرق المنصبب نتيجة انهماكه فى العمل » . وفى مكان قريب آخر من هذا يحمل موكب المضربين المهزومين علامات عمال (مونتسو) نفسها : الصمت والخنوع والمرارة والأمل المكتوم بأخذ الثأر :

> « لقد تمكن أرباب العمل والسلطة البورجوازية من أن يكونوا على صواب ، لكن العبيد الموجهين بالسياط ظلوا يتهددون فى صمتهم المهادن الذى كانت تسمم هواءه مرارة رهيبة ، وكنا نحس فيه كل رعب الشارات والمجازر الكبرى التى يمكن أن تحدث » .
>
> (الأعمال الكاملة ــ دائرة الكتاب الثمين ـ المجلد الثامن ــ ص ٥٥٠ ــ باريس)

سأتم هذا الإحصاء السريع غير المكتمل بالإشارة إلى وجود تطابقات بين الرموز ولن أذكر سوى اثنين منها ، هما : رجم البطل والاغتصاب ــ القداسى . فعندما ظهر (لانتى) مرة أخرى فى (مونتسو) بعد إخفاق الإضراب الذى تزعمه ، ألقيت عليه الحجارة ؛ (ولوك فيرمون) بعد أن كان قد ربح القضية التى حاول أن يتهمه فيها تاجر من (بوشير) Beauchair ، تهاجمه أيضا مجموعة من الرعاع لا تدرك لما تقوم به معنى ، فترجمه . والشخصيتان ليستا فى هذه اللحظة من الرواية على وجه التحديد سوى متغيرين لصورة واحدة ، هى صورة المخلص الذى لم يفهمه أحد من أولئك الذين ضحى من أجلهم أنفسهم :

> « ماذا فعل إذن منذ أربع سنوات حتى تنهال عليه كل هذه الأحقاد إلى حد مطاردته بهذا الشكل هو يصرخ

من شدة الألم ؟ لقد جعل من نفسه كاهن الغد ، وكاهن مجتمع متكافل تسوده الأخوة (يسوده الإخاء) ، وقد أعاد تنظيم هذا المجتمع بالعمل النبيل الذى يضبط الثراء . . . وكان هذا يكفى . كانت المدينة كلها تعده شريرا ، وكان يحس بها خلف تلك العصابة التى كانت تنبح فى أعقابه ، لكن يالها من مرارة ، وأى عذاب فى تلك المغامرة المشتركة التى كان ينبغى أن يقاسى محنتها تحت ضربات أولئك الذين كان يرغب فى افتدائهم ! »

(المرجع السابق نفسه ص : ٧٢١)

أما فيما يتعلق باغتصاب العامل (راكو) للحسناء مدام (دولافو) ، فإنه يبدو لى مماثلا لخصاء (ميكرا) ، ولقتل (جريجوار) للجندى الصغير وخنقه (سيسيل) ؛ فهذه جميعا قرابين رمزية ، وأفعال حمقى ومعزولين ، أو أفعال مهمشين يقلدون ويفسدون العنف الثورى الخالص ، ويحلون الثأر أو التعويض الفردى محل الصراع الجمعى ، والفعل المموه محل الحركة الجماهيرية .

كيف يمكن تفسير وجوه التكرار هذه التى تتمثل — كما نرى — على صعيد كل مستويات الرواية ؟ يمكن أن نقدم لذلك عدة فرضيات ، أكثرها بساطة سيكون نسبة هذا التكرار — هبوط إلى القدرة على الابتكار ، وإعادة استعمال النماذج والعناصر السردية التى سبق أن تم بيان فائدتها . وهناك فرضية أخرى يقول بها (جان بورى) معتمدا على التحليل النفسى ، حيث يقرر أن (الأناجيل الأربعة) تردُ على رواية (Les Rougon Macquart) كما ترد رواية (يات) « الخلاص » على رواية (يات) « الغثيان » ؛ وتتبع أسطورة خلاص البشر والتمرد لأساطير الدمار والموت والدم ؛ و (جوزين) التى تم إنقاذها تحل محل (كاترين) التى جردت وضاعت . وقد كتب (جان بورى) قائلا :

« فى رواية (الشغل) ينقذ (لوك) الأم المهانة ، ويحل محل الأب ، ثم ينتصب مخلصا . إن الإنجليليين كمنقذين للأم ومنقذين من قبلها — ولا عجب فى ذلك — يقيمون قداس التفاهم والعدالة والتوازن الذى للعالم الجديد الذى ينتظم حول البطل » .

(جان بورى — « زولا والأساطير » سوى ٧١ ص ١٩٠ — باريس)

غير أنه فى نهاية الأمر لا غرابة فى أن يبدو طبيعيا بعد مضى خمس عشرة سنة على (جيرمينال) أن يحاول (زولا) — وكان خلال هذه الفترة قد عايش تجربة « النمال » Les Fourmies ، واحتفالات أول مايو ، وتشكل الحركة النقابية ، ودخول الاشتراكيين إلى البرلمان ، وانتصارات (جان جوريس) ومؤامرات الفوضويين ، والمصادقة على قوانين أثيمة ، وقضية (دريفوس) — أن يحاول مرة أخرى أن يؤكد — بعد الإطاحة بالأغلبية ثم مد الحركة العمالية — أن يؤكد معنى الصراعات الاجتماعية وتطورها ، وأن يسبر مستقبل المجتمع الفرنسى ، ورواية (الشغل) بهذا المعنى هى الملف الثانى للبحث نفسه ، والانعكاس الثانى للفضول نفسه وللهمّ نفسه .

الوجه الثانى لرواية « جيرمينال »

إن الاختلافات بين العملين ليست سوى جانب ضئيل من الاختلافات التى تثير الاهتمام والتى تبدو ملازمة لتطور الروائى (زولا) ؛ فرواية (الشغل) تعيد دراسة الحالة العمالية حيث توقفت (جيرمينال) ؛ أى عند نهاية الإضراب المخفق ، وفيه كان « العامل قد أرغمه الجوع الذى يقصف ، فكان ملزما بأن يعود إلى الزمام » . ومع ذلك فإن انفراط عقد المنظور والنبرة يصير صارخا بعد صفحات قليلة لاتتعدى المائة .

من المؤكد — وقد حاولت أن أبين ذلك فيما سبق — أن ما تلقته (جيرمينال) ملتبس ؛ فالمضمون التاريخى والاجتماعى يتغلب عليه التصوير البيولوجى والكونى ، حيث يلجأ (زولا) إلى مماثلة أزمات المجتمع المعاصر بالكوارث الطبيعية التى تلحق أضرارا بنظام الكون حينا بعد حين ، دون أن تغير البنيات العميقة . وتبقى الإشارة إلى أنه يتم التشديد على عداء الطبقات داخل هذه الرواية ، وتتم الإشارة بوضوح إلى أن الاقتصاد الرأسمالى هو سبب بؤس العمال ، وأن العمال يعون وضعهم الاقتصادى والسياسى وإمكانات صراعهم من خلال ممارستهم لعملهم ذاته . فالصراع من أجل الخبز يصير صراعا من أجل الاشتراكية ، حتى وإن كانت أفكار (لانتيى) — وانطلاقا من ذلك أفكار (زولا) — تظل ملتبسة بشكل غريب حول هذا الموضوع . وقوات النظام تظل تبدو فى صورتها القمعية بشكل جوهرى من خلال وظيفة رجال الدرك والجيش والقائد ، أى الوالى . وفى ظلها تجد البروليتاريا قوتها كما تجدها فى طريقة تنظيم هذه القوات . وحتى إذا سلمنا بأنه فى شخصية (لانتيى) تتداخل إلى حد ما شخصية العامل والقائد ، ثم شخصية العامل اليدوى والمناضل ، الذى يفكر بعمق ، فإننا نلاحظ أن (زولا) قد أدرك ضرورة الترابط بين التأطير المراسى للطبقة العاملة والبحث النظرى حول البنيات وتاريخ المجتمع . إن الثورة تخفق ، لكن الإنجيل الذى تبشر به الصفحة الأخيرة من العمل الأدبى هو نفسه الذى كانت تبشر به العناوين الأصلية للرواية ، كـ « الصدع » ، و « الدار المهترئة » ، و « القصر المتصدع » ، و « النار الكامنة » ؛ وهو إنجيل يؤكد الطابع الجوهرى الذى لامفر منه للتناقض بين العمل ورأس المال ، ودوام « تصدع » أو تمزق يخترق المجتمع المعاصر ، ويجعل منه طبقتين متعارضتين ، إلى جانب مواجهات عنيفة بين الحين والآخر ، ليس فى إمكان أحد أن يتنبأ بتوقفها .

وعلى العكس من ذلك فإن رواية (الشغل) تقوم — بعد خمس عشرة سنة — على الفرضية المقلوبة : الإضراب الذى ينتهى فى الصفحات الأولى من الرواية — بعيدا عن تطور إضرابات أخرى — سيكون هو آخر إضراب فى القصة ، نتيجة معجزة التقاء الرأسمالى والموهبة والعمل :

« لقد خطط (لوك) لحلمه خطوطه الكبرى ، ولكل ما اختمر فيه من قراءته الحديثة العهد لـ (فورييه) Fourrier ، وهو جمع بين الرأسمال والعمل والموهبة : سيحضر (جوردان) المال اللازم ، وسيوفر (بونير)

ورفاقه الدعم البدنى ، فى حين يكون هو العقل الذى يتدبر ويوجه »
(الأعمال الكاملة ـ م ـ م ـ ص : ٦٧٠)

إن المشروع سينجح بعد أدوار وتحولات عدة ؛ فالعامل (بونر) احتفظ بتمسكه بالجماعية collectivisme ؛ و(لوك) هو المهندس الذى سيتوصل إلى إنشاء شركة متآلفة بعد التخريب الذى حدث صُدفة ولحق بمصانع (الخالق) بوصفها رمزاً للرأسمالية القديمة ، ورمزاً للعمل المأجور القديم بدوره ؛ وسيسود التآلف أيضا بين الفلاحين من أبناء الشعب وأولئك الذين ينتمون إلى المجتمع الصناعى ؛ وقد أشرك الملاك الفلاحين الصغار فى أراضيهم وهم يستسلمون لقدرة (لوك) على الإقناع :

« لقد كانوا يحصلون على ما هم فى حاجة إليه من الآلات والأدوات من (لاكريشورى) مقابل الخبز والخمر والخضراوات التى يقدمونها . وكان مصدر قوتهم بالتحديد فى كونهم غير متنافرين ؛ وقد اجتمعوا على كلمة واحدة لاتقبل الشقاق بين القرية والمصنع . وكان هذا هو إصلاح ذات البين المرتقب ، الذى ظل محالا لأمدٍ طويل لدى الفلاح والعامل : الأول الذى يمنح الإنسان القمح المغذى ، والثانى الذى يمنحه الحديد لكى تزرع الأرض وينبت القمح »
(المرجع السابق نفسه ـ ص ٧٩٤)

وكان ضعاف سكان المدينة يتمولون فى متاجر المصنع ، وكان التجار وحدهم هم الذين يصنعون الحلوى ، لكن هذا كان عادلا و «هذا ما كان يمثل موت التجارة ، على نحو ما يتضح من خلال ما مضى إلى الآن ؛ أى أن الوسيط بين المنتج والمستهلك كان يزيد فى الأسعار ، ويعيش كالطفيل على حساب حاجات الآخرين» . (نفسه ـ ص ٧٩٧) .

وإذا كانت (جيرمينال) بمثابة إنجيل للمواجهة ، فإن رواية (الشغل) هى إذن إنجيل إصلاح ذات البين . ففى نهاية الرواية نجد حفلات عدّة بالمصنع وبمقر حاكم المدينة وفى القرى المجاورة ، تسجل مختلف مراحل عودة السلم الكونى ، والصراع الطبقى ليس سوى ذكرى أليمة ، إذ إن هذا الصراع قد حل محله ذلك «الاحتفال الضخم لشعب جالس حول مائدة الطعام بأكمله ، كأسرة واحدة وحيدة يعم بينها الوئام » . ولانقلاب هذا المنظور نتائج مباشرة على البنية السردية وديناميتها بالنسبة للرواية ، إذ إن المواجهة بين التقابلات الإيديولوجية مواجهة شكلية ووظيفية . ومن ثم فإن الشكل أو البنية ليست محايدة . وتتمثل وجهة النظر حول المجتمع فى حالة توافق مباشر ، لا على مستوى جوهر الرواية فحسب ، بل أيضا على مستوى البنية الشكلية . وخلافا لرواية (جيرمينال) تنتمى شخصيات رواية (الشغل) الرئيسية إلى البورجوازية ، فى حين أن البروليتاريين لا يمتلكون أى مبادرة روائية . وبذلك انقلبت العلاقات بين الشخصيات والفعل الدرامى من رواية إلى أخرى . ويضاف إلى هذا حدث آخر ، هو أن رواية كان ضمير المتكلم فيها فاعلا نشطا ـ من خلال شخصية (لانتيى) ـ هو الطبقة العاملة وهى تقود معركة ضد أرباب العمل ، تحل محلها رواية بضمير المتكلم ، تخوَّل فيها الوظيفة الرئيسية ـ أى المبادرة وقيادة الأحداث ـ لممثل أرباب العمل الذى ية معركة لصالح الطبقة العاملة ، لكنه يفعل ذلك بمعزل عنها، وء الرغم منها كذلك . ولغة البطل فى هذه الرواية نفسها تلتبس بلغة الروائى ، ولم يكن هذا قائما فى (جيرمينال) ؛ لأن الذات الفاء للقول تلحق بذات القول . وهذه النتائج نفسها نتوصل إليها عـ مستوى الزمنية La temporalite والمنطق الروائيين ؛ فالزمن الروائ فى (جيرمينال) هو فى الوقت نفسه زمن ضيق ، محصور فى فترة وجيز يتحقق إيقاعها عن طريق تعاقب الفصول ، وتعاقب التقلبا المتنظمة . ويمثل خط المنحنى فيها تصاعد توتر درامى متدرج ، لك متأثر بأوقات عنيفة ، تصل فى احتدامها إلى نقطة قصوى هى القم الدموى للإضراب . وتجرى المتوالية داخل (جيرمينال) ـ برغ الجدل الظاهر بين الكتب الثلاثة : « الوصف المظلم لما كانت الأمو عليه» ؛ و«انهيار المجتمع الذى يلفظ أنفاسه » ؛ و « التنظيم الجدي للعمل » ـ عن طريق تعفن بطىء للبنيات العتيقة ، وإقامة مصاح لأشكال جديدة للمجتمع على امتداد زمن ينبسط داخل زم لا واقعى ، لا زمن له ، ولا تاريخى . وعلى مستوى العمق يتم هذ عن طريق لعبة توالى الأجيال الواحد تلو الآخر ، فى حين يتجه كل م (لوك) و(جوردان) دون مقاومة نحو سنتهم المائة أكثر رخاء وجدار دائما .

وكل هذا لايستوى ـ فضلا عن كل ما يتبقى ـ دون صدمة بالمقابل على مستوى المضمون ؛ فالصلات بين الشخص والزمن داخل رواي ما هى فى الوقت نفسه نتيجة وعلة ، وهى تسهم مباشرة فى إنتاج الأسطورة الاجتماعية . فطول عمر (لوك) ـ بانى المدينة الفاضلة الجديدة ومباركها ـ يدفع إلى تذكر طول عمر المستبدين الذين يعمرون طويلا ولا يتوقفون عن الحياة فى أيامنا الحالية ، وهنا وهناك يبدو (زولا) غير واضح فيما يتصل بالمؤسسات السياسية فى « المدينة الفاضلة » التى شيدها (لوك) . ولانُحمل النص مالا يطيقه من المعنى عندما نلاحظ أن كل السلطات تسلم له بأنه سيسهم إلى نهاية أيامه فى المحافظة على مصائر شعبه بصفته سلطانا ، أو ـ بعبارة أخرى ـ بصفته أبا إنْ لم يكن إلها . ومنذ اللحظة الأولى التى يتخلص فيها من مبادىء رسالته يبدو كأنه المسيح الجديد للبشرية وقد تلقى على صفحة وجهه بصاق العامة لحظة محاكمته ، وجرى دمه كما جرى دم المسيح من أجل خلاص الإنسانية . وسيعيش منذئذ محاطا بنساء قديسات كاللواتى رافقن المسيح فى آلامه : المسيح الذى يصبح مخلصا لبنى الإنسان بعد أن ذاق العذاب على أيديهم ولأجلهم ؛ المسيح الذى يمتلك قدرة على العطاء ، ويصدر كل شىء عن علمه وسماحته وكلامه وقدرته على الإقناع وعبقريته فى الترتيب والتأليف :

« لقد كان هو منشىء الكون ومبدعه ؛ وهو الأب ، وكل الأمة سعيدة به ، وكل من دعاهم إلى هذه المآدب سعداء ، حيث يحتفل مع العمال بخصوبة الصيف . كانوا شعبه وأصدقاءه وأهله وعائلته التى تكبر يوماً بعد يوم ، وتزداد يوماً بعد يوم إخاء ورخاء . كان يقبل الشكوى ورغبة من يرجوه فى استجابة يطبعها الود السخى الذى يكنه لمدينته ؛ وكان يصاعد نحو السماء عند المساء فى الهواء

مرتفعاً ، وينتقل من خوان إلى آخر . لقد وقف الجميع ورفعوا كؤوسهم يشربون نخب صحة (لوك) و (جوزين) ، الزوجين الشهمين البطلين ، وعمال المصنع . هى التى استغفرت وعادت إلى السبيل السوى ومجدها الله أمًّا وزوجة ؛ وهو الذى جاء خلاص البشر على يده ، والذى أنقذ البؤساء من العمال المأجورين من الفساد والعذاب عندما أنقذها » .

(المرجع نفسه ــ ص ٩٨٢)

أوهام خادعة :

إن المجتمع المتخيل فى هذا المجال هو بالتأكيد عالم طوباوى ، لكنها طوباوية مستبد تبدو فى نهاية المطاف إيديولوجية جد قريبة من تلك الثورة الوطنية التى استلهمتها مؤسسات الدولة الفرنسية بين سنتى ١٩٤٠ ــ ٤٤ وكانت تتلون بشعار « العمل ، العائلة ، الوطن » . ويوطوبيا رواية (الشغل) ليست بعيدة عن يوطوبيا رواية (الرأس الذهبى) بدورها فى تقديرى ، أو عن يوطوبيا (المدينة) ، تلك الدراما الكلودية ــ نسبة إلى بول كلوديل P. Claudel ــ التى تعيد تشييد مدينة فاضلة على أسس إعطاء السلطة المطلقة لرجال الدين بعد انهيار المجتمع القديم ؛ فقد حلت أسطورة الإخاء والرخاء محل صورة « القيامة » التى ترجمت بها رواية (جيرمينال) بؤس الطبقة الكادحة وثورتها . وتغامر هذه الأسطورة إلى حد أنها تلامس حدود تيار فكر اجتماعى وسياسى لم نتعود أن نربط بينه وبين (زولا) . وسيكون البحث حول هذه المسألة جد خصب لمعرفة البنيات الإيديولوجية لفرنسا فى نهاية القرن التاسع عشر ، ولفهم بعض اللغات السياسية بين (سنتى ١٩٣٠ و ١٩٤٥) ، وربما معرفة هذه اللغات منذ عام ١٩٧٥ .

وهناك أوهام خادعة أخرى اعترضت سبيل مؤلف رواية (الشغل) . إن شخصية (جوردان) تؤمن بالكهرباء كما لو كانت سحراً جديداً ، دون أن تطرح على نفسها ولو مرة واحدة القضايا الاقتصادية والسياسية التى يثيرها التقدم التقنى . وإذا كان (التمرد) و (الثورة) قد قورنا فى رواية « جيرمينال » بكوارث عابرة ، وكان الرجوع المنتظم إليها يظل حتمياً ، شأنه فى ذلك شأن الفيضانات والزلازل ، فإن رواية (الشغل) تقترح أسطورة مخالفة ومكملة ؛ فحالات التقدم المستمرة للعلم والتقنية ستمنح المصلحين التحكم المزدوج فى القوى الطبيعية والقوات الاجتماعية . ويشهد (بونّير) عن الردة :

« إنها الحقيقة : لقد توصلوا إلى جعلى أهتدى . لقد كنت أؤمن بضرورة ثورة مفاجئة ، وأؤمن بدعم قد يمنحنا السلطة بامتلاك الأرض وكل أدوات العمل . لكن كيف يمكن مقاومة قوة التجربة ؟ منذ عدة سنوات أصبحت أرى الانتصار الأكيد للعدالة الاجتماعية ، وانتصار تلك السعادة الأخوية التى كان حلمها يلاحقنى » .

(نفسه ــ ص ٩١٨)

ويقدم لنا هذا الملف التمهيدى للرواية مصادر هذه الأوهام الخادعة ؛ فمن جهة هناك منظرو الفوضوية أمثال (كروبوتكين) و (جراث) ؛ ومن جهة ثانية هناك (فورييه) Fourrier . ولقد عدّل (زولا) هؤلاء بآخرهم ، كما أنه أخفى موضوعه thème ، أى الثورة العنيفة وتوزيع الثروات اللذين يؤثرهما الفوضويون ، وأحل محلهما فكرة (فورييه) القائلة بالجمع بين العمل ورأس المال والموهبة جمعاً إرادياً ، ثم أضاف إليها حلم بناء تجديدى لجماعة تدين بالائتلاف والتعاضد ؛ وهى التى يكفى مثلها الوحيد لإزالة العالم القديم شيئاً فشيئاً . ويتحفظ (زولا) فى إعطاء التفصيلات الدقيقة حول ما يذهب إليه من وراء هذا التجميع ؛ فهو يلزم الصمت إزاء التنظيم الاقتصادى لمصنع (لاكريشورى) ، وإزاء نظام الملكية الذى يعمل بمؤداه ، وإزاء الطريقة التى ستوزع بها رءوس الأموال والأجور والأرباح . وتظل الرغبة الحميدة فى إصلاح ما لا يمكن إصلاحه هى وحدها القائمة ، أى الاحتفاظ بالملكية الخاصة لأدوات الإنتاج والقمع واستغلال الإنسان للإنسان .

ونجد صعوبة فى تصور كيفية جعل الأراضى ملكية مشتركة ــ الأمر الذى يتضمن تغييراً للقانون المنظم للملكية ــ على نحو ما اعتزم الملاك أنفسهم أن يصنعوا ، دون أن يكون لهذا معنى خارج نطاقهم ، كما نجد صعوبة فى تصور كيف يمكن أن تنتج هذه الملكية من موقف مماثل لذلك الذى يتحكم فى علائق رأس المال والعمل ، أو بعبارة أخرى فى علائق أصحاب وسائل الإنتاج والمأجورين .

إن «اشتراكية» (زولا) فى الحقيقة تتحدد من جهة بـ «اهتمام» العمال بأرباح المشروع ، وبتكوين تعاونيات للإنتاج الفلاحى بعد ذلك ، ثم باستبدال تجارة التوزيع الكبيرة بالتجارة الصغيرة ، وتكون هى ذاتها تابعة للمشروع الصناعى . ويبدو (زولا) كأنه يجهل أن خلق مجموعة تجارية كبرى ، على نحو ما تجسد ذلك روايته ، يقوم على أساس تنظيم رأسمالى ، ويهدف لا إلى «بحبوحة» الكل ، بل إلى مضاعفة الأرباح لدى بعض الناس . وقد احتفظ (زولا) فوق ذلك بعدم ثقة الفوضويين فى التنظيمات السياسية والدولة والجماعية ، فما يقوم به (لوك) من إصلاح إنما يقوم به بمعزل عن النقابات كلية ، وبمعزل عن الأحزاب ورجال السياسة . ويقتبس (زولا) ــ على العكس ــ عن (فورييه) رؤية مجتمع منظم بإحكام تحت إمرة رب فوق الجميع . ونلحظ فى رواية (الشغل) ــ تبعاً لذلك ــ التنبؤ يقترن بسهولة بالتصوير الإنجيلى وبتلفيق اجتماعى وسياسى موروث عن أوهام (فورييه) . ويمثل هذا انزلاقاً إيديولوجيا لا مثيل له بالنسبة لرواية (جيرمينال) ، وبالنسبة للتيارات الاشتراكية الراسخة لسنة ١٩٠٠ ، وهى التى كان (زولا) يعتقد أنه يدين بها عن إيمان صادق ؛ فقد قال لجان جوريس Jean Jaurès عندما قدم لزيارته وهو فى منفاه بلندن : « بالنسبة لى فإننى أقرأ وأبحث ليس بهدف تصور نظام جديد بعد كل هذه الأنظمة ، وإنما أفعل ذلك بهدف استخلاص ما يمكن أن يلائم بشكل أفضل الآثار الاشتراكية مع ما أقصد إليه من الحياة وحبى للفعل والعافية والخصب والسعادة» . وقد غيرت الصور الأسطورية لما هو اجتماعى وسياسى ـ وهما المتماثلين عادة فى الشكل ـ منذ رواية (جيرمينال) حتى رواية (الشغل) كما رأينا ـ من إشارتها ، فرواية

(الشغل) التي تستعير هذا الزخم من التكرار - الملازمة من (جيرمينال) تصير مضادة لها من عمد . ولن أزيد عن القول بأنه لا ينبغي أن نعجب للتناقض بين المقاصد التي يعبر عنها الروائي ، فضلا عن أن نعجب للتناقض بين المشاهد الشعبية ، أو هذه أو تلك من الدلالات العميقة لما كتبه ؛ فليس (زولا) هو الكاتب الأول والوحيد الذي نجد لديه مثل هذه الخاصية في الاضطراب ، مادام عمل أدبي يتضمن لاوعيا إيديولوجيا ، ومادامت لغة العطاء الطوباو قد تكون أيضا هي لغة الانقباض والتراجع ؛ فالأعمال الأدبية الكبر تولد من هذا « الصدع » ؛ وهذا ما يمنح التاريخ الأدبي قدرة معينة ء الاستهواء .

هوامش وتعليقات :

● هنري ميتران : H. Mitterant

أستاذ بجامعة السوربون الجديدة ، وأستاذ مشارك بجامعة (تورنتو) بكندا ، ومدير الأبحاث حول (زولا) وحول (الطبيعية) بالمركز الوطني للبحث العلمي بباريس . وهويمثل الاتجاه النقدي الاجتماعي ، الذي يمزج بين اعتماد علم الجمال السوسيولوجي والتحليل الميثولوجي في ضوء التخريجات المتاحة في مجال الأسطورة وعلم الإشارات والاقتصاد والفكر السياسي ثم تاريخ الأفكار الأدبية والسياسية ، إلى جانب تطوير بعض مقولات النقد الماركسي بصدد عوالم الآثار الأدبية وما تعكسه من سيرورات التحول الاجتماعي والسياسي كما عاينتها كتابات (ماركس) و (التوسير) وغيرهما . (انظر قائمة مؤلفات لهنري ميتران فيما بعد) .

●● إميل زولا :

كاتب روائي فرنسي (١٨٤٠ - ١٩٠٢) . مارس الصحافة والنقد الفني وإبداع الرواية . من رواياته (تيريز راكان) ١٨٦٧ ، و (الخمارة المرية) ١٨٧٧ ، و (جيرمينال) ١٨٨٥ ، و (الأناجيل الأربعة) (١٨٩٩ - ١٩٠٣) .

●●● ملك فرنسا بين (١٨٣٠ - ١٨٤٨) ؛ كان يناصر الأفكار الثورية ، وكان أحد أعضاء جماعة (اليعاقبة Les Jacobins) . رفض الاشتراك في جيش قمع الثورة ، وتعرض للنفي .

●●●● Mythologies نشر سوى/بوان Seuil / Poiuts - عدد : ١٠ - ١٩٥٧ باريس .

---

(١) ص ١٨٢٥ - « لي روجو ماكار Les Rougon Macquart باريس - جاليمار - لابلياد .
(٢) الإيديولوجية والأجهزة الإيديولوجية للدولة - « الفكر » - يونيه ٧٠ - ص ٢٦
(٣) ص ١١٤٠ Les Rougon Macquart م . م .
(٤) نفسه - ١١٩١
(٥) نفسه - ١٢١٢
(٦) نفسه - ١٢٧٧
(٧) نفسه - ١١٧٠
(٨) نفسه - ١١٧٧
(٩) نفسه - ١١٥٤
(١٠) نفسه - ١٢٤١
(١١) نفسه - ١٣٣٠
(١٢) نفسه - ١٢٧٧
(١٣) نفسه - ١٧٢
(١٤) نفسه - ١٢١٣
(١٥) نفسه - ١٢٧٠
(١٦) نفسه - ١١٨٤
(١٧) نفسه - ١١٨٤
(١٨) نفسه - ١١٨٤
(١٩) نفسه - ١٢٥٦
(٢٠) نفسه - ١٢٧٢
(٢١) نفسه - ١٣٢٧
(٢٢) نفسه - ١٤٧٤
(٢٣) نفسه - ١١٩٥
(٢٤) نفسه - ١١٩٨
(٢٥) نفسه - ١٢٠٣
(٢٦) نفسه - ١٣١٣
(٢٧) نفسه - ١٣١٤
(٢٨) نفسه - ١٢١٣
(٢٩) نفسه - ١٣٤٠
(٣٠) نفسه - ١٢١٢
(٣١) نفسه - ١٥٢٢
(٣٢) نفسه - ١٥٢٢
(٣٣) « لينين والفلسفة » - آلتوسير - ص ٣٦ - ماسبيرو/باريس - ٦٩ .
(٣٤) « لي روجون ماكار » ص ١٨٢١ - (الرواية نفسها المذكورة في الهوامش) .

بعض أسماء الأعلام المذكورة :

Roland Barthes

- ر . بارت : ناقد وعالم سيميولوجي فرنسي (١٩١٥ - ١٩٨٠) ، اهتم بالنقد

الأدبي وثار على مناهجه الكلاسيكية . اعتمد التحليل النفسي في كتاباته الأولى إلى جانب تحليل النصوص .
من كتبه :
ـ الكتابة في درجة الصفر ١٩٦٣ .
ـ Michelet ـ ١٩٥٤
ـ عن راسين ـ ١٩٦٣ .
ـ عناصر علم السيمياء ـ ١٩٦٤ .
ـ أنظمة الموضة ـ ١٩٦٧ .
ـ لذة النص ـ ١٩٧٣

ـ إريك أورباخ (١٨٩٢ - ١٩٥٧) Erich Auerbach
كان أستاذاً لفقه اللغة الروماني بجامعة ماربورج إلى حدود سنة ١٩٣٥ ، وعندما أبعدته السلطات النازية هاجر إلى الولايات المتحدة عن طريق اسطمبول . وكان كتابه (المحاكاة ـ Memesis) ١٩٤٦ لازال يعد أحد المصادر الكبرى للنقد الأدبي الروائي المعاصر ؛ وله دراسات أخرى حول الأدب القديم والقروسطي ؛ ومن مؤلفاته :
ـ الوهم الرومانسي والحقيقة الروائية ـ ١٩٦١
ـ بروست : انطلوجية نقدية ١٩٦٢ .
ـ دوستويفسكي من الازدواج إلى الوحدة - ٦٣
ـ نقد داخل نفق : قراءة في أعمال دوستويفسكي وكامو ودانته ودولوز - ٧٦ .
ـ العنف والمقدس - ١٩٧٢ .
ـ أشياء خفية منذ تشييد العالم - ١٩٧٨ .

قائمة مؤلفات (هنري ميتران)

١ - Zola Journaliste, ed. Armand Collin, 1962.
٢ - Album Zola, avec jean Vidal, ed. Gallimard, 1983.
٣ - Les Mots Francais, Presses Universitaires de France (Puf) 1963.
٤ - ed. Emile Zola: Les Rougon Macquart-5 Volumes. Etudes, Notes, Variantes, Appindices, Bibliographies et index, La Pleiade, 1967.
٥ - ed. Emile Sola, Oeuvers Complets, Paris, Cercle du livre precieux, 15 Vol..1966-1967.
٦ - — Problemes de L'analyse Textuelle, avec P. Leon et P. Robert, ed. Didier, 1971.
— Lecture socio-critique du texte romanesque, ed. Hakkart, 1975.
— L'analyse du discours, avec P. Leon, Montreal, 1976.



لينين ناقدًا لتولستوى

بيير ماشرى

ترجمة وتقديم
عبد الرشيد الصادق محمودى

نشر بيير ماشرى (Pierre Macherey) مقالته عن لينين ناقداً لتولستوى لأول مرة فى مجلة (La Pensee) (العدد ١٢١ ، ١٩٦٥) ؛ ثم أعاد طبعها فى كتابه الذى أصبح ذائع الصيت ، والذى عنوانه « من أجل نظرية للإنتاج الأدبى » (Pour une theorie de la production litteraire) (١٩٦٦) .
وكانت مقالة ماشرى عن لينين فى الواقع أول دراسة فى سلسلة من الدراسات التطبيقية التى نشرت متفرقة ، ثم جمعها المؤلف مع مقدمة نظرية طويلة . ومن ثم كان الكتاب المذكور . ومن الممكن ، إذن ، أن يقال إن هذه المقالة كانت نواة الكتاب . ولقد كان ذلك أحد الأسباب التى دعت إلى اختيار هذه المقالة للترجمة .

وهناك أسباب أخرى ؛ منها أن تولستوى كاتب معروف فى العربية ؛ وأن ما كتبه ماشرى عن لينين أصبح يعد إسهاماً أصيلاً وأساسيا فى مجال النقد الماركسى . فماشرى يحسن عرض لينين : يقدم له صورة لا بوصفه قائداً سياسيًا فحسب ، ولكن بوصفه مفكراً وديالكتيكيا ممتازاً ، عندما يعنى التفكير الديالكتيكى الوعى بالتاريخ ، والقدرة على إدراك ما فى الظواهر من تعقيد وتشابك ، واكتشاف جوانب التناقض والصراع . ولينين ـــ كما يصوره ماشرى ـــ يدرك ما للظاهرة الأدبية من خصوصية ، برغم ارتباطها بالأيديولوجيا والتاريخ ، ويفسح للعمل الأدبى ، من حيث هو عمل أدبى أو جمالى ، مجالاً يستقل به عن مضمونه الأيديولوجى ، وعن الحقبة التاريخية التى يصورها . يضاف إلى ذلك أن ماشرى ينقد أفكار لينين ويطورها ، من أجل وضع نظرية (ديالكتيكية) جديدة من العلاقة بين العمل الأدبى من ناحية ، والأيديولوجيا والتاريخ من ناحية أخرى .

يتناول ماشرى فى دراسته ست مقالات كتبها لينين فى مناسبات متفرقة فيما بين ١٩٠٨ و١٩١١ ، استجابة لظروف محددة ، أهمها الاحتفال بمرور ثمانين عاماً على ميلاد تولستوى ، ووفاة هذا الكاتب العظيم ، وما أثاره هذان الحدثان من أصداء على الصعيد المحلى والأوروبى . وكانت هذه المقالات الست ذات أهداف سياسية وعملية محددة . ولم تكن مقالات نقدية أو نظرية ؛ ولكنها كانت تنطوى على نتائج نظرية بعيدة المدى . غير أن هذا الجانب النظرى لن يتضح وتبرز مواضع التأكيد فيه إلا فى ضوء الظروف السياسية المحددة التى كتبت المقالات فى ظلها[١] .

لقد أثار الحدثان المذكوران آنفا محاولات من جانب اليمين واليسار فى روسيا لتبسيط تولستوى وتشويه صورته (لأغراض سياسية وأيديولوجية) . حاول كتاب الصحافة الرسمية ـــ وهم الذين كانوا يقبحون تولستوى من قبل ـــ أن يصوروه وطنيًا عظيماً . أما الصحافة الليبرالية فقد كانت أكثر دهاء وأشد خطراً ؛ فقد أخذت تخلع على تولستوى طابعا مثالياً ، فتصوره أبا للبشر ، ومعلماً ، ونبيًا ، وضميراً للإنسانية . لقد أراد الليبراليون إذن أن يستولوا على التركة التولستوية ، وأن يستغلوها لصالحهم ، بأن يخفوا ما فى أدب تولستوى من نقد اجتماعى ، وسخط على الإقطاع والرأسمالية ، وتعطش إلى الإصلاح وتحقيق العدل .

ولم يكن التزييف وقفاً على اليمين . لقد امتدت أفكار الليبراليين إلى بعض أوساط المثقفين المرتبطين بالحركة العمالية ، فخيل لبعض الكتاب فى هذه الأوساط أن مبدأ تولستوى الذى يقضى بعدم مقاومة الشر بالعنف ينبغى أن يكون أساساً لكل أيديولوجيا . . يضاف إلى ذلك أن بعض اليساريين (على يسار لينين) ، مثل بليخانوف وتروتسكى ، لم يروا فى تولستوى إلا « الكونت » ، ولم يستطيعوا أن يفرقوا بين تولستوى الفنان وأيديولوجيته (التولستوية) ، وأخذوا يهاجمون أدب تولستوى وأيديولوجيته بوصفهما معاً أثراً من آثار الماضى .

وكانت مقالات لينين عن تولستوى رداً على هؤلاء جميعاً . وكان سلاحه الأساسى فى هذا الصدد هو العمل على ربط تولستوى بتاريخ عصره ، وإبراز أهميته بالنسبة للحاضر والمستقبل .

ومن ثم رأى أن أدب تولستوى مرآة لحقبة تاريخية محددة ، هى الحقبة التى تمتد من ١٨٦١ (سنة الإصلاحات التى ألغى بمقتضاها نظام العبودية) حتى ١٩٠٥ (سنة اندلاع الثورة الروسية الكبرى) . ولقد لعبت فكرة التناقض

---

* فصل من كتاب . من أجل نظرية للإنتاج الأدبى لبيير ماشرى .

Pierre Macherey, Pour Une Theorie de la Production Litteraire, 1966

دوراً أساسياً فى إقامة هذه الرابطة ؛ فتولستوى يقدم صورة عن ذلك العصر ، لا لشيء إلا لأنه متناقض ، ولأن تناقضاته لا يمكن أن تفسر إلا بالرجوع إلى الأوضاع السائدة فى تلك الحقبة . كان تولستوى أرستقراطياً بحكم مولده ، لكنه خرج على طبقته بفكره وأدبه ؛ واعتنق أيديولوجيا الفلاحين . وكانت أفكار تولستوى بدورها متناقضة ؛ فتولستوى كاتب واقعى عظيم ، لكن قدرته الفذة على رؤية الواقع ونقده ، واحتجاجه على القهر والظلم ، وسخطه على الإقطاع والرأسمالية الزاحفة ، تقف على طرف نقيض مع تصوفه ودعوته إلى الامتناع عن مقاومة الشر بالعنف . لكن هذه التناقضات لم تكن ثمرة المصادفة ، ولم تكن تناقضات روحية أو سيكولوجية تقع فى نطاق ذاته ، وإنما كانت هى عينها التناقضات التى اتسم بها تفكير الفلاحين فى تلك الحقبة . لم يخترع تولستوى « التولستوية » ، وإنما وجدها شائعة بين الطبقات الدنيا فى الريف . كان هؤلاء قد تحرروا (قانونيًا) من العبودية ، ولكن الإقطاع ظل باقياً ؛ وكانت الرأسمالية تتغلغل فى البلاد ، وكان بؤس الفلاحين يزداد . كان سخطهم يشتد ، لكنهم كانوا فى موقف العجز ؛ فقد كان يعوزهم وضوح الرؤية ، كما كانوا يفتقرون إلى أسلحة الكفاح الفعالة . وقد استعاروا وسائل النضال من البورجوازية ، وصاروا على حلف موضوعى معها .

يرتبط تولستوى إذن بتلك الحقبة التاريخية عن طريق أيديولوجيا معينة (تتعلق بظروف موضوعية معينة) . وقد عكس فى أدبه صورة لتلك الحقبة من وجهة نظر هذه الأيديولوجيا . وهو بهذا المعنى مرآة للحقبة المذكورة ، بل مرآة لثورة ١٩٠٥ على وجه التحديد على الرغم من أنه لم يدرك الإمكانات الثورية فى عصره ، ولم يفهم الثورة عندما اندلعت . فالثورة كانت تعبيراً عن سخط الفلاحين ؛ كانت أساساً ثورة فلاحين ، وكانت أفكار تولستوى مرآة لأوجه القصور والضعف فى تمردهم .

لقد استطاع لينين ــ بفضل هذه التناقضات التى حددها فى أدب تولستوى ــ أن يثبت تاريخية هذا الأدب ، وأن يحقق فى الحكم عليه قدراً من التوازن لم يتح لمعاصريه ممن كتبوا عن تولستوى . إن تولستوى ليس كلاً متجانساً ، وليس وحدة واحدة . ثم إن أيديولوجيته ليست رجعية تماماً ؛ فهى فى نهاية المطاف نوع من الاشتراكية الطوباوية (وهى بهذه الصفة لا يمكن أن ترفض تماماً) . وتولستوى ــ على أى حال ــ كاتب عظيم أيا ما كان الحكم على أيديولوجيته ؛ فهو قد بلغ من قوة الفن ما وضع أعماله فى مصاف الأعمال الكبرى فى الأدب العالمى .

بقى أن نرى كيف طور ماشرى أفكار لينين ؛ وهى مهمة عسيرة . فماشرى كاتب صعب ؛ وليس من الممكن أن نوفيه حقه من التحليل والنقد فى نطاق هذا التقديم . وسنكتفى إذن بتحديد بعض النقاط والاتجاهات الرئيسية . نقطة البداية فى نظرية ماشرى هى تلك الصورة المتناقضة التى قدمها لينين عن تولستوى : هناك عمل أدبى (ممتاز) ، فى مقابل أيديولوجيا ليست من صنع الأديب (فهو يجدها فى الحياة) ؛ وهى تتسم بالنقص (لأنها تغفل بعض جوانب الواقع ، أو تمثل وجهة نظر محدودة) ، وبالتناقض . لكن ماشرى يرفض تفسير لينين لاستقلال العمل الأدبى (من حيث هو عمل أدبى) عن الأيديولوجيا التى يتضمنها . ذلك أن لينين يلجأ فى هذا الصدد إلى مفاهيم غامضة عقيم ، مثل « الشكل » ؛ و« الموهبة » ؛ و« العبقرية » ، أو يعزو إلى الأديب قدرة على مجاوزة أيديولوجيته ، وإدراك الواقع مباشرة . فتولستوى فى نظر لينين كاتب عظيم لأنه استطاع ــ برغم أيديولوجيته ــ أن يرسم بموهبة فذة أوضاع الريف الروسى قبل الثورة . وهى نظرية يرفضها ماشرى تماماً ؛ وذلك لعدة أسباب ، لعل أهمها أن النظرية المذكورة تتناقض مع آراء لينين عن المعرفة كما بسطها فى « المادية والتجريبية النقدية » ، وأنها تؤدى إلى الخلط بين الأدب والمعرفة العلمية (فليس من الممكن معرفة الواقع مباشرة وبمعزل عن الأيديولوجيا إلا فى نطاق العلم) .

إن ماشرى إذ يرفض هذا التفسير لدور الأديب فى مقابل أيديولوجيته ، يعارض فى الواقع نظرية ذات نفوذ ضخم فى النقد الماركسى . فمن ورائها يقف إنجلز ولوكاتش ــ فضلاً عن لينين . لقد لاحظ إنجلز أن بلزاك يجاوز أيديولوجيته الرجعية ؛ فهو بحكم أيديولوجيته يتعاطف مع الأرستقراطية ؛ لكن تصويره للحياة الفرنسية والباريسية بصفة خاصة فى « الكوميديا البشرية » يدل على أن الطبقة التى يناصرها لابد مهزومة ، وأنها ليست جديرة بمصير أفضل ، وأن أبناء البورجوازية الصاعدة هم أصحاب المستقبل . ومن ثم كانت فكرة إنجلز الشهيرة عن « انتصار الواقعية »[٢] ؛ وهى فكرة تتردد عند لينين دون أن تتسمى باسمها هذا[٣] ؛ كما أصبحت موضوعاً رئيسياً للدراسة لدى لوكاتش[٤] .

ومن الممكن أن يقال إذن إن أصالة ماشرى ترجع أساسا إلى أنه حاول أن يفسر استقلال العمل الأدبى عن أيديولوجيته تفسيرا جديدا ، لا يفترض فيه قدرة الأديب على معرفة الواقع مباشرة . إنه يعيد التفكير فى المبدأ الذى مؤداه أن الأدب مرآة ، وينتهى الى أن مرآة الأدب لاتجاوز الأيديولوجيا عن طريق تصوير الواقع مباشرة ، ولكنها تبين - دون براهين ، أو دون أى تفكير استدلالى - قصور الأيديولوجيا وتناقضها ، وتشير دون كلام صريح إلى ضرورة الجوانب التى أغفلتها الأيديولوجيا من الواقع . فالأدب ، بالمعنى الدقيق للكلمة ، ليس ضرباً من المعرفة ، ولكنه عملية تشكيل لمواد أيديولوجية ؛ ومن شأن هذا الشكل الذى يخلعه الأدب على الأيديولوجيا ، أن يمكننا من أن نرى نقص الأيديولوجيا وعدم اتساقها . وأن ندرك اتساع الواقع من وراء حدودها .

وليس من الممكن فى هذا الحيز أن أحدد الخطى التى تؤدى إلى هذه النتيجة ، أو أن أناقش مدى سلامتها ووجاهتها من الناحية المنطقية . وللقارىء إذن أن يتابع هذا الشوط المضنى والممتع فى الوقت نفسه ؛ فإذا قرر أن يبذل هذا الجهد ، كان عليه أن يلاحظ التحول الذى يطرأ على أفكار لينين إذ يعيد ماشرى النظر فيها ؛ فهو يبث فيها من الحركة والتوتر ما يجعلها ثرية بالإيحاءات . فبعد الحديث عن الشكل ، يبدأ الحديث عن التشكيل . والأيديولوجيا التى كانت قاصرة متناقضة لدى لينين ، تسعى جاهدة لدى ماشرى إلى إخفاء حدودها ، ومقاومة الأسئلة الفاحصة . والعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا تتحول إلى علاقة من الجدل والنزاع والصراع .

إن ماشرى يفترض أن الأيديولوجيا فى حد ذاتها تخلو من التناقضات ، لأنها تخلو من التنظيم . فإذا أخضعت لاختبار الكلمة مع ما يعنيه هذا من تشكيل وتنظيم ، بانت مناطقها المظلمة وصدوعها . وعلى القارىء إذن أن يتساءل عما إذا كانت الأيديولوجيا تخلو حقاً من التناقضات ، وعن الأسباب التى تجعل من الشكل الأدبى كاشفاً لعيوب الأيديولوجيا ؛ فهو بمثل هذه الأسئلة يستطيع أن يقوم آراء ماشرى .

بقيت كلمة أخيرة عن الترجمة . لقد ترجمت مقالة ماشرى عن الأصل الفرنسى ؛ لكننى رجعت إلى الترجمة الإنجليزية[٤] ، فأفدت منها فى بعض المواضع ، ورفضت حلول المترجم الإنجليزى فى مواضع أخرى ؛ فهو يخطىء فى بعض الأحيان ؛ وهو يختصر عبارات ماشرى عندما تلتوى عليه . والواقع أن أسلوب ماشرى كثير الالتواء ، لكننى حاولت أن أحقق قدراً أكبر من الأمانة ، وبخاصة عندما تبين لى أن بعض الصعوبات فى أسلوب ماشرى تنطوى على إشارات ضمنية إلى الأفكار السائدة وقت الكتابة ، وأنه من الممكن بشىء من البحث والتحليل « فك شفرة » ماشرى ، وتذليل صعوباته . غير أننى لا أزعم أن تغلبت على كل الصعوبات .

أما فيما يتعلق بنصوص لينين ، فقد اضطررت إلى أن أترجمها عن الفرنسية ، مع الرجوع أيضا إلى الإنجليزية ؛ فلست أعرف الروسية ؛ ولم أستطع الاهتداء إلى الترجمة العربية . ومن هنا رأيت أن أستبقى إحالات ماشرى إلى الترجمة الفرنسية لكتابات لينين « عن الفن والأدب » كما نشرت فى طبعة الـ « Editions Sociales » . كما استبقيت الحواشى التى كتبها ماشرى ، وإن كنت نقلتها مع الحواشى التى أضفتها ، بحيث تتاو المقالة . ولقد راعيت أن أميز ما أضفت بعلاقة خاصة : (م) .

ـ لينين ناقدا لتولستوى ـ

كان ماركس وإنجلز يهتمان دائما بالإنتاج الأدبي والفني ؛ فقد كانا يـذكران هـذا الإنتاج ويستقيـان منه الأمثلة (الإشـارات والقـرائن وموضوعات النقد) . غير أن أيا منهما لم يخصص دراسة مطولة لمشكلات الفن . كانا يشيران إلى الموضوع أو يدرسانه على نحو عابر (يوجين سو فى « العائلة المقدسة ») ، ويرسيان أسس دراسته دراسة نظرية (« مقدمة لنقد الاقتصاد السياسى ») ، دون أن يجريا مثل هذه الدراسة . وهما إذن قد أبديا اهتماما بالموضوع ، إلا أنهما لم يخصصا له أى دراسة مستقلة . فإذا استثنينا مؤلفات بليخانوف ، ومقـالات لافارج ، عن الفن والحياة الاجتماعية ، لم نجد فى بداية هذا القرن من علم الجمال الماركسى سوى مشروعه ، وهو المشروع الذى طرح مرارا دون أن يتحقق حتى يومنا هذا .

لكن من المعروف أنه كاد يتحقق على يدى ماركس نفسه ؛ لأنه كان قد قرر أن يخصص ما بقى له من وقت بعـد « رأس المال » لتـأليف دراسة عن بلزاك . ولقد كان ماركس وإنجلز يحرصان على الاطلاع على ما « يجرى » فى مجال الأدب . فإذا كانا لم يبنيا شيئا على أساس هذه المعرفة التى دأبا على استكمالها ، فـلأنهما لم يتح لهـما الوقت الـلازم لذلك . لقد كان عليهما أن يكرسا ما يمكن أن يسمى بحياتهما النظرية لبسط مبادىء كفاح البروليتاريا بطريقة علمية . وكـان عالم الأدب متصلا باهتماماتها ، وإن كان متصلا بها على نحو غير مباشر ؛ فكان ينبغى إذن أن يهمل بصفة مؤقتة .

ولذلك كانت الكتابات التى خصصها لينين لتولستوى فى السنوات الأخيرة من حياة الكـاتب وعند وفاته ، تعـد عملا فـذا فى تاريخ الماركسية العلمية . فلقد كانت تلك هى المرة الأولى ، وإحدى المرات النادرة ، التى يتناول فيها قائـد سياسى ومفكـر علمى مشكلة أدبية تناولا وافيا وبطريقة برهانية إلى حد ما . غير أن هذه الدراسة لم تتخذ شكل الكتاب الذى تدرس فيه مشكلة ما دراسة مفصلة ، كما هـو الحال ـ مثلا ـ فى دراسة المنهج العلمى كما وردت فى « المادية والتجريبية النقدية » ؛ وإنما هى سلسلة من مقالات المناسبات ، كتبت فيما بين ١٩٠٨ و ١٩١١ ، وتناولت موضوعا واحداً (« ليون تولستوى مرآة الثورية الروسية ») من جوانب مختلفة . وهى لا تقوم عـلى ترتيب منظم ، تعالج فيه عناصر المشكلة تباعا ؛ فقد جاء التقسيم فيها جزافيا فيما يبدو (وضروريا فى الواقع) ؛ لأنها ـ فى حقيقة الأمر ـ مقالة واحدة كتبت عدة مرات ، ولم يقل فيها الكـاتب فى نهاية المطاف إلا شيئا واحـداً ، وإن كان قـد عبـر عنه بطرق مختلفـة . بحيث لا يمكن للمقالات الست إلا أن تقرأ مجتمعة .

وسوف ندرسها على هذا النحو بـوصفها نصـا واحدا ، دون أن نحاول التفرقة بين مختلف مراحل النص ؛ فلا شك أن دراسة النص وفقا لهذا المنهج حرية بأن تعلمنا الكثير عن تطور فكر لينين فى مجال السياسة ، لكنها لن تعلمنا فى نهاية الأمر شيئا يعتد به عن تولستوى نفسه . ويكفى أن نقول إن المقالة الأولى (١٩٠٨) تبـرز ما لأدب تولستوى من أهمية راهنة ، فى حين تؤكد المقـالة الأخيـرة أن عصر تولستوى قد انقضى (ذلك أن سنة ١٩٠٥ « قد وضعت نهاية تاريخية للتولستوية ») .

إن أول الخصائص التى تميز هذه النصوص هى أنها نتـاج لعمل سياسى غير أدبي أو نظرى ، ومن ثم كانت طـريقة العـرض فيها ، (فقد جاءت انعكاسا لتتابع الأحداث بقدر ما كانت الحاجة السياسية تدعو إلى تجديدها) . ولم يشأ لينين أن يضفى على أفكاره عن تولستوى الشكـل الذى أضفـاه فيما بعـد عـلى دراستـه عن « المادية والنقـد التجريبى » ، التى كانت سياسية المرمى بدورها ، وإن كانت علاقتها بالسياسة غير مبـاشرة (ومن ثم جـاءت فى صورة كتـاب) . إن فى سلسلة المقالات التى عنوانها « تـولستـوى مـرآة الثورة الروسية » ما يطابق نشاط لينين فى السنوات ١٩٠٨ ـ ١٩١١ ؛ فهى تتابع هذا النشاط خطوة خطوة ؛ وما كانت لتكتب لو لم ترتبط ـ على نحو مباشر ـ بتفكير لينين السيـاسى . ذلك أن هـذه الحقبة (حقبـة علم الجمال اللينينى) هى الحقبة التى تلت ثورة ١٩٠٥ ، والتى خصصهـا لينين لمواءمة نشاط الحزب الاشتراكى الديمقراطى مع الـظروف الجديـدة الناجمة عن سنة ١٩٠٥ . والمهمة النظرية التى تواجهنا الآن هى إذن تحديد خصائص سنة ١٩٠٥ ؛ هى أن نعرف لم كانت فـاتحة عصـر جديد .

كانت ١٩٠٥ نقطة تحول فى تاريخ الحزب ؛ إذ كانت نهاية لحقبة أخرى من الممكن ومن الضرورى تحديدها بصفة عامة . وقد خصص لينين السنوات ١٩٠٥ ـ ١٩١٠ لكى يعود بالدراسة النظرية إلى الحقبة الديمقراطية البورجوازية (١٨٦١ ـ ١٩٠٥) ، التى اكتملت بثـورة « الفـلاحين » فى ١٩٠٥ . ولم يكن فى تلك العـودة انقطـاع عن الحـاضر ؛ فلقـد كانت هى المهمة السيـاسيـة التى تمليهـا اللحـظة الراهنة ؛ ومـا كان يمكن بـدونها تحديـد أهـداف جـديـدة للحقبـة الجديدة . وكان الأمر يقتضى البرهنة على أن إخفاق ثورة الفلاحين ينطوى على مغزى إيجابى (على أن هذه الثورة قد أدت إلى ظهور عامل جديد) . ومنا ، فى سياق هذا البرهان يدخل تولستوى . ذلك أن لينين أراد أن يثبت أن أعمال تولستوى ليس لها قيمة تجاوز التاريـخ (وأنها إذن ليس لها فى نهاية المطاف قيمة أيديولوجية)(*) ، ولكنهـا لا تكتسب معناها إلا إذا ربطت على وجه التحديد بالحقبة ١٨٦١ ـ ١٩٠٥ ؛ فهذه هى الحقبة التى أنتجت أدب تولستوى وأيديولوجيته . وبهذا المعنى استحق تولستوى لقب « مرآة الثورة الروسية » (والثورة المعنية هنا هى ثورة الفلاحين فى ١٩٠٥) . وكذلك أنتجت السنوات ١٩٠٨ ـ ١٩١١ نقد لينين لتولستوى ؛ فقد كان إسهام لينين فى علم الجمال الماركسى مرتبطا بصياغة الاشتراكية العلمية . ذلك أن كتابة المقالات الأدبية يمكن فيما يبدو أن تساعد على هذه الصياغة . وهكذا اكتشف لينين ، فى ظروف محددة ، وظيفة جديدة للنقد الأدبى ، عندما وضعه فى مكانه من النشاط النظرى بصفة عامة . ولم تكن الكتابة عن تولستوى وعن رواياته نوعا من التسلية أوالاستطراد ، ولم يكن الغرض منها تكريم رجـل عظيم ؛ وإنمـا كانت تـرمى إلى منح الأدب دوره الحقيقى فى اللحظة التى كان يمكنه فيها أن يضطلع به . وكانت النظرية الجمالية إذن على ارتباط وثيق بالنظرية السياسية ؛ وكان لتفكير لينين بشأن تولستوى نتائج عملية : « لقد سمعت فلاديمير إيليتش (لينين) غير مرة يقول إنه ينبغى علينا أن ندرس بعناية جميع أعمال تولستوى ، وأن نصدر ، إلى جانب الطبعة الأكاديمية الكاملة ، كثيرا من قصصه ومقالاته ومقتطفاته فى كراسـات وكتيبات منفصلة ، وأن ننشـر منها مئات الآلاف من النسخ فى كل مكان بين الفلاحين والعمال على حد

سواء » (بونتش ـ بـرويفتش Bontch - Brouévitch ، نقلا عن : لينين ، « عن الأدب والفن » ، ص ٢١١) .

وهو مشروع تتضح أبعاده كاملة إذا نحن ربطناه بفكرة تـزايدت أهميتها فى فكر لينين ، ألا وهى ضرورة اتباع سياسة ثقافية (بدلا من اتباع نظام فى الإدارة الثقافية) . ولينين إذن هو المثل الكامل ، والمثل الأول ، لما يمكن أن يسمى بالنقد الملتزم . وهو يستحق ـ بدوره ـ أن يوصف بمرآة النقد .

إن الاتجاه العام الذى يميز منهج لينين فى النقد هو إذن أن العمل الأدبى ليس له معنى إلا فى إطار علاقته بالتاريخ ؛ أى أنه يظهر فى حقبة تاريخية محددة ، وأنه لا يمكن أن ينفصل عنها ؛ فهو يستمد من هذه الحقبة سماته المميزة ، وإن كان يمكّننا ـ بدوره ـ من أن نحدد معالمها (انظر « عن الأدب والفن » ، ص ٧٨ ، الحاشية فيما يتعلق بالكاتب الشعبى إنجلهارت[٦] : إنه من الممكن فى دراسة الاقتصاد دراسة علمية الاستناد إلى ما تقدمه الأعمال الأدبية من شواهد) . إذن فهناك علاقة ضرورية بين العمل الأدبى والتاريخ ؛ وهى علاقة متبادلة فيما يبدو لأول وهلة .

لكن لتفسير العمل الأدبى فى ضوء علاقته بالتاريخ معنى محددا تماما فى رأى لينين ؛ فهو يقتضى تمييز الحقبة التاريخية أو تحديدها ، تلك التى يتصل النص بها ، وإبراز شكلين من أشكال الاتساق ، أو وحدتين : إحداهما أدبية والأخرى تاريخية . ولا ينبغى أن يظن أن المشكلة تحل إذا قيل إن هذه الحقبة تتطابق مع حياة الكاتب ، أو ـ على الأقل ـ مع حياته بوصفه كاتبا ؛ فذلك ـ إذا صح ـ لا يغنى عن تحديد معالم الحقبة المذكورة ، وإثبات أنها تنطوى على وحدة تاريخية تقوم على تلاقى عدد من الاتجاهات . غير أن ما يقال فى عمل أدبى لا يتطابق بالضرورة مع عصر مؤلفه ؛ وعلاقة العمل بالواقع التاريخى لا تنحصر فى نطاق التلقائية أو التزامن . ذلـك أن بعض الكتاب يـرتبـطون بـاتجاهـات ثانـوية من اتجـاهات عصـورهم ، أو بمخلفات عصـور ماضية . ويمكن أن يقال بصفة عـامة إن الكـاتب متخلف دائما عن الحركة التاريخية ؛ وذلك ـ على الأقل ـ لأنه لا يتحدث عنها إلا بعد وقوعها ؛ وهو كلما ازداد اهتماما بما هو قريب منه (ماديا) ، اشتد شعـوره بصعـوبـة الكتابـة . والسؤال : « إلى أى حقبـة ينتمى الكـاتب ؟ » ، ليس إذن بالسؤال البسيط ؛ والإجـابة عنـه ليست واضحة بذاتها . وهو ـ من النـاحية المنهجيـة ـ أول سؤال فى النقد العلمى .

والواقع أن لينين قد خصص جزءا كبيرا من مقالاته لبحث هـذا السؤال . وكان من رأيه أن عصر التولستوية يمتد من إصلاح ١٨٦١ حتى ثورة ١٩٠٥ :

« كان تولستوى ينتمى بصفة خـاصة إلى الحقبـة التى امتدت من ١٨٦١ إلى ١٩٠٤ ؛ وقد جسد فى مؤلفاته بوضوح لا نظير له (بوصفه فنانا ومفكرا وواعظا) السمات التاريخية الخاصـة بالثـورة الروسيـة الأولى » . (ص ١٢٧) .

« إن الحقبة التى ينتمى إليها تولستوى ، والتى انعكست بوضوح رنه فى أعماله الفنية الممتازة ، وفى مذهبـه ، تمتد من ١٨٦١ حتى ١٩٠٥ » . (ص ١٤٣) .

لكن ينبغى أن نلاحظ هذا التحديد الذى أضافته عبارة « بصفة خاصة » ؛ فهى تبـين أن علاقـة تولستـوى بعصره ليست عـلاقـه مباشرة ، وأنها ينبغى أن تحدد بعناية . والواقع أن هذا العصر الذى يتطابق مع حقبة كبرى من حقب التاريخ الروسى يتميز بخصائص متشابكة . وقد كانت هذه الخصائص نتاجا لاجتماع عوامل شتى ؛ ومن ثم كان من الممكن وصف هذا التاريخ على عدة مستويات ، أو على أربعة مستويات على وجه التحديد .

كان إصلاح ١٨٦١ يشكـل من الناحية القانـونية نهاية العصر الإقـطاعى . غير أن الحقبة التى أعقبته ظلت تحتفظ بـالخصـائص الأساسية للاقتصاد الإقطاعى ؛ فقد ظلت أرستقراطية الملاك تلعب دورا رئيسيا فى المناطق الريفية ؛ دورا لم يزده الإصلاح إلا قوة ، أو أنه قد أطال على الأقل أمده . وقد احتفظت هذه الأرستقراطية ـ فى الواقع ـ بإدارة شئون الدولة ، التى لم يدخل على بنيتها أى تعديل . ولما كان النـظام العبودى قـد ظل قـائما ، وظلت الـدولة الإقـطاعية محتفـظة بهيمنتهـا ، فقـد بقيت روسيـا بعـد ١٨٦١ هى « روسيا الملاك العقاريين » . (ص ١٢٧) .

ومع ذلك لم يكن رسوخ هذه البنية الاقتصادية والسياسية إلا أمرا ظاهريا تماما ؛ فلقد كانت بنية فى واقع مزعزع ، أو فى وضع حالى فى طريقه إلى الزوال لا محالة . ويترتب على ذلك أن الحقبة الممتدة من ١٨٦١ إلى ١٩٠٥ يمكن أن توصف أيضا بأنها حقبة « تصدع » روسيا القديمة الخاضعة لنظام السلطة الأبوية . وعندئذ ينصب التأكيد على انهيـار ذلـك النـظام السـابق ، وعـلى نشـأة نـظام جـديـد (انـظر ص ١٤٤) . ذلك أن انهيار ذلك النظام الاقتصـادى والاجتماعى والسياسى بأكمله ، انهياراً تجلى فى ظاهرة طالما لوحظت ، وهى نزوح السكان نحو المدن ، قد اقترن بما حققته الرأسمالية من غوسريع . ومن خلال هذه الثورة كانت روسيا البورجوازية تتشكل شيئا فشيئا .

لكن العنصر الغالب فى المجال السياسى كان هو احتجاج الفلاحين بما ينطوى عليه من تمرد على بقايا الإقطاع[٧] ، وعـلى « الرأسمـالية الزاحفة » ، على حد سواء . غير أن هذا التمرد ، الذى كان قاصراً بالضرورة ، لأنه لم يكن يعرف علام ينبغى أن ينصب ، ولا يعرف الوسائل التى ينبغى له أن يستخدمها ، لم يستطع أن يحرز نجاحه المؤقت إلا لأنه ظل تحت قيادة البورجوازية ، التى ضمن لها مصالحها الأساسية ، وساعدها على إزالة ما بقى من روسيا الإقطاعية ، بل إنه استعار من البورجوازية وسائله الأيديولوجية ؛ ومن ثم فقد انتهى إلى المغامرة الشعبية . ذلك أن روسيا الفلاحين لم تتقدم إلى مكان الصدارة من التاريخ إلا وقد عقدت مع البوجوازية حلفا كان مؤقتا بالضرورة ، وقبلت حلا وسطا قبولا أعمى ، ومن ثم كانت أيديولوجيا متناقضة[٨] (مترجحة دوما بين الاحتجاج والإحجام) . ومن هنـا كانت ثـورة ١٩٠٥ الفاشلة ، التى وصفها لينين بأنها نتاج طبيعى لتاريخ المناطق الريفية . وبفضل هذا التحالف المعقود بين جماهير الفلاحين والمصالح الرأسمالية ، أصبحت تلك الحقبة كلها بمثابة مرحلة وسط ، فليس لها من وحدة إلا بوصفها مرحلة مؤقتة . ومن هنا كتب لينين فى ١٩٠٥ ذاتها ما يلى فى « تنظيم الحزب وأدب الحزب » :

« إن الثورة لم تنته بعد. فإذا كان قد تبين أن القيصرية عاجزة عن أن تهزم الثورة ، فإن الثورة ليست قادرة بعد على أن تهزم القيصرية » . (ص ٨٦) .

وإنّا لنلاحظ فيما يقوله لينين كيف تنتقل هذه الحركة مما لم يحدث بعد إلى ما حدث فى الواقع . وهى الحركة التى يمكن بها تحديد بنية تلك الحقبة : « . . . الحقبة التى تعقب الإصلاح ، ولكنها تسبق الثورة » ؛ أو : « . . . جميع أولئك الملايين من البشر ، الذين كانوا يكرهون حقا سادة الحقبة الراهنة ، ولكنهم لم يصلوا بعد إلى مرحلة الكفاح الواعى . . . » . (ص ١٣٥) . (التأكيد من جانب لينين) .

وكان من الطبيعى أن تتسم ثورة ١٩٠٥ - « الثورة الروسية الكبرى » التى كانت ثورة فلاحين - بذلك الطابع الوسطى المؤقت . وقد استطاع لينين بشرح هذا الطابع أن يثبت أنها كانت تنطوى على اتجاه إيجابى .

غير أن جميع التفسيرات التى عرضت حتى الآن ناقصة ؛ لأنها تهمل « عاملا » رابعا لم يظهر على نحو صريح إلا فى نهاية تلك الحقبة (المتوسطة) لكى تكون له الغلبة فى الحقبة التالية ؛ ونعنى بذلك البروليتاريا . وليس من الممكن أن نفهم تمام الفهم ما حدث فى روسيا بداية من ١٨٦١ حتى ١٩٠٥ - فى كل من روسيا الإقطاعية ، وروسيا البورجوازية ، وروسيا الفلاحين - إلا إذا أدركنا أن الطبقة العاملة وحزبها كانا يتشكلان عندئذ بوصفهما نتاجا لتصدع المناطق الريفية نتيجة للتطور الرأسمالى :

> « وقد أكدت ذلك ثورة ١٩٠٥ تأكيدا كاملا ، فمن جهة تزعمت البروليتاريا الكفاح الثورى بوصفها قوة مستقلة عندما أنشأت حزبا عماليا اشتراكيا ديمقراطيا . . . » . (ص ٤٩ : مقالة لينين عن هرزن) .

> « ذلك أن الحقبة الممتدة من ١٨٦٢ إلى ١٩٠٤ كانت - على وجه التحديد - حقبة تحول عنيف فى روسيا ؛ ففيها انهارت الأوضاع القديمة إلى الأبد على مرأى من الناس جميعا . وكان النظام الجديد قيد التشكل ، فى حين أن القوى الاجتماعية التى كانت تعمل على إحداث ذلك التحول لم تظهر لأول مرة على نطاق واسع يشمل الوطن بأسره ، ولم تضطلع بعمل جماهيرى علنى فى مختلف المجالات إلا فى ١٩٠٥ » . (ص ١٤٦) .

كانت روسيا الإقطاعية فى الظاهر بسبيلها إلى أن تصبح بورجوازية . والواقع أن ثورة الفلاحين قد تحققت فى إطار ثورة عمالية . وكانت ١٩٠٥ هى اللحظة التى استطاعت فيها الطبقة العاملة أن تضطلع بدور قيادى . وكانت تلك السنة إذن هى نهاية حقبة تاريخية ، ونهاية زمن « التولستوية » .

إن أى تحليل علمى لتلك الحقبة يقتضى أن نراعى جميع هذه العوامل . والمهمة الأولى إذن هى أن نحدد هذه العوامل فلا نخلط بينها بحيث ننسب مصالح طبقة ما إلى طبقة أخرى ، فيفسد التفسير تماما ، وينتهى بالعمل السياسى إلى طريق مسدود . إننا بإزاء عناصر أربعة متباينة يقابل كلا منها تأثير طبقة من طبقات أربع مختلفة . ووجه الصعوبة هنا هو أن كلا من هذه العناصر له فى مجاله الخاص أهمية لا تقل عن أهمية العناصر الأخرى ؛ بحيث يمكننا أن نقول إن الدور القيادى فى هذه الحقبة كان يرجع إلى أرستقراطية الملاك (التى كانت مازال لها السلطة) ، وإلى البورجوازية (التى كانت تحتل المكان الرئيسى فى الاقتصاد) ، وإلى جماهير الفلاحين (التى كانت تتزعم حركة الاحتجاج الاجتماعى) ، وإلى الطبقة العاملة (التى كانت بسبيلها إلى التنظيم) . ومن الممكن أن تفسر الحقبة المعنية تفسيرا يختلف باختلاف العنصر الذى ينصب عليه التأكيد . وهى اختلافات تبدو واضحة - بصفة خاصة - فى وصف هذه الحقبة كما خلفه لنا الأدب الروسى . فمن الممكن أن يقال - مع شىء من التبسيط - إن روسيا كما يصفها دوستويفسكى مازال إقطاعية أساسا ؛ وإن روسيا كما يصفها تشيخوف تتميز بصعود البورجوازية ؛ وإن روسيا كما يصفها تولستوى تتميز - كما سنرى فيما يلى - بالروح الفلاحية ؛ وإن روسيا كما يصفها جوركى تتميز « بتأسيس » البروليتاريا الحضرية . ولكن من الواضح أن أى تحليل علمى دقيق ينبغى أن يراعى جميع هذه الجوانب على السواء ، دون أن يفاضل بينها ؛ فبذلك وحده يمكنه أن يقيم بينها علاقات (يتميز بها ما هو أساسى عما هو ثانوى) .

وإنه لمن التبسيط المصطنع إذن أن نتحدث عن روسيا الإقطاعية ، وروسيا البورجوازية ، وروسيا الفلاحين ، وروسيا البروليتارية . ذلك أن تحديد خصائص هذه الحقبة ، وبيان مقومات وحدتها ، يتوقفان على أن نبين أن هذه العناصر مترابطة لا تنفصل . والمهم هنا هو ما بينها من علاقات ، وما بينها من ترابط . ولا يجوز أن نكتفى بإبراز ما تنطوى عليه من بنى جزئية ؛ وإنما ينبغى أن نبين كيف تنتظم هذه البنى فى بنية مشتركة .

هناك نزاع صريح بين جماهير الفلاحين وأرستقراطية الملاك . وثمة نزاع أيضا بين الطبقة العاملة والبورجوازية الرأسمالية . لكن من الغريب أن هناك تناقضا بين هذين الصراعين ؛ لأنهما لا يمكن أن يدورا كل على حدة ، وإنما ينبغى أن يعتمدا على أطراف وسط . فالفلاحون مضطرون إلى أن يستعيروا من البورجوازية وسائل الكفاح ؛ وليس من الممكن لكفاح البروليتاريا أن ينجح إلا إذا استطاعت أن تلتحم بجماهير الفلاحين . ويترتب على ذلك أن هؤلاء كانوا ، بحكم وضعهم التاريخى ، مضطرين عن غير وعى إلى أن يؤدوا دورا مزدوجا . فهم إذ يستعيرون أساليب البورجوازية فى النضال السياسى ، ينحازون — موضوعيا — إلى جانب البورجوازية :

> « إن هذه الجماهير ، أو جماهير الفلاحين بصفة خاصة ، قد بينت خلال الثورة كم كانت تمقت الأوضاع القديمة ، وكم كانت تشعر بوطأة النظام الراهن ، وكم كانت ترغب رغبة لا تقاوم فى أن تتخلص من ذلك النظام ، وأن تجد حياة أفضل » . (ص ١٣٥) ، ١٩١٠ .

> « . . . ذلك ما أكدته تماما ثورة ١٩٠٥ ؛ . . . فالفلاحون الثوريون (الترودفيكيون ، و« اتحاد الفلاحين ») الذين كافحوا من أجل إلغاء جميع أشكال الملكية العقارية الكبيرة ، بما فى ذلك « إلغاء حق الملكية الخاصة بالنسبة للأراضى » ، قد أصبحوا محاربين ، بوصفهم على وجه التحديد من

أربـاب العمـل ، أو من صغـار المقـاولـين » .
(ص ٤٩ ، مقـالـة لـيـنين عن هـرزن) ،
(١٩١٢) .

ومعنى هذا أن الفلاحين لم يقعوا فى تناقض فكرى فحسب ، بل كانوا ــ بالإضافة إلى ذلك ، وبصفة خاصة ــ فى وضع متناقض . لقد انحازوا إلى جانب البورجوازية عندما اتخذ الصراع شكلا صريحا ، فى حين أن كفاحهم ضد الملكية كان بالضرورة كفاحا ضد الرأسمالية أيضا . والحقبة التى نحن بصددها لا تتميز إذن بالصراعات الحقيقية بقدرما تتميز بتواطؤ أساسى يقوم على تناقض كامن (تناقض اقتصادى وسياسى وأيديولوجى) . ومن الممكن ــ بناء على ذلك ــ تحديد البنية العامة لهذه الحقبة بالاستناد إلى هذا التناقض الرئيسى الذى لم يكن ، برغم أهميته ، ظاهرا على نحو مباشر (والذى لم يكن هو التناقض الوحيد ولا الشكل العام للتناقض) .

وإن ما انتهت إليه هذه الحقبة ، أو ثورة ١٩٠٥ ، ليدل على طابع هذه البنية المؤقت ، كما يدل على أن الكفاح ضد الإقطاع ، والكفاح ضد الرأسمالية ، لا يمكن أن ينجحا إلا إذا شنّا الحرب معا فى إطار روح جديدة ، وطبقا لأشكال جديدة فى التنظيم (الحزب الاشتراكى الديمقراطى ، الذى أثبت منذ هذه اللحظة فقط أنه قادر على قيادة هذا الكفاح) . ومن الممكن عندئذ ، وقد ضمت الطبقة العاملة إليها جماهير الفلاحين ، أن يشن الكفاح السياسى ضد الدولة الإقطاعية ، والكفاح الاقتصادى ضد المجتمع الرأسمالى كليهما على جبهة واحدة .

إن التولستوية لا يمكن أن تدرس إلا بناء على هذا التحليل (الذى لم نقدم منه بطبيعة الحال إلا خطوطه الرئيسية) . فدراسة أعمال تولستوى تعنى بيان العلاقات التى تربط هذه الأعمال بالبيئة التاريخية كما حددت فى ذلك التحليل .

ومن الواضح أن أعمال تولستوى لا تتضمن مثل هذا التحليل ؛ فلا يجوز الخلط بين ما تقرره هذه الأعمال عن عصرها ، وما يمكن أن نعرفه عنه حقا بتحليلها . إن علاقة تولستوى بالتاريخ قد تبدو لنا واضحة للوهلة الأولى ، لكنها ليست علاقة تلقائية (إلا إذا كانت التلقائية المعنية زائفة) ؛ فهى تظل خفية بمعنى من المعانى . وليس معنى هذا مثلا أن تولستوى لم يفهم عصره على الإطلاق ؛ فلا شك فى أنه يقدم إلينا عن عصره فكرة ما ؛ وهى ليست فكرة زائفة بالضرورة ، ولكنها لابد أن تكون فكرة جزئية . يقول لينين فى هذا الصدد : « إن تولستوى يقدم إلينا عن التاريخ « وجهة نظر » معينة » . (انظر بصفة خاصة ص ١٣٥) .

وهو قول ينطوى على لمحة أولى عن وضع الكاتب . فالكاتب منخرط حقا فى حركة عصره ، لكنه منخرط فيها على نحو لا يسمح له بأن يقدم إلينا عنها صورة كاملة . وهو لا يستطيع أن يقدم إلينا مثل هذه الصورة ؛ لأنه لوفعل لكف عن أن يكون كاتبا ، ولكان له وضع آخر يقوم على علاقة مختلفة بالمعرفة والتاريخ . فليس من مهمة الكاتب أن يبرز البنية الكاملة لحقبة ما ، وإنما ينبغى أن يقدم إلينا عنها صورة ما ، أو لمحة فريدة مميزة ، لا يمكن أن يستعاض عنها بأخرى . ويرجع هذا التميز إلى مكان الكاتب من المجتمع ؛ فهو يوجد فيه بمعنيين : بوصفه فردا ، وبوصفه كاتبا . ودور الكاتب هو أنه ــ إذا جاز هذا التعبير ــ « يحيى » البنية التاريخية بأن يرويها . وقد تكون وجهة نظر الكاتب زائفة من الناحية السياسية ، إلا أنها تظل ذات قيمة أدبية ما .

ومن هنا نجد لينين بعد الثورة يدلل فى مقالة تفيض بالبهجة (« كتاب يدل على الموهبة » ، ١٩٢١ ، ص ١٨٣ وما يليها) تدليلا يخلو من السخرية المفرطة ، على أنه من الممكن أن يوجد كتاب مجيدون وإن كانوا رجعيين[٩] . فإذا كان تولستوى كاتبا أفضل من جوركى ، أو إذا كان العكس هو الصحيح ، فإن هذا لابد أن يرجع إلى أسباب « أدبية » صرف (وهى فكرة بالغة الصعوبة ، سندرسها فيما يلى) ، ولا يرجع إلى علاقة الأدب بالتاريخ . وكل ما يمكن أن يقال هنا هو أن أعمال جوركى تقابل ــ بالأحرى ــ الحقبة التى تلت ١٩٠٥ ، وأنها « تلائم » إذن قراء هذه الحقبة أكثر مما تلائمهم أعمال تولستوى .
وليس من الممكن لكاتب أن يثير اهتمامنا إلا إذا قدم إلينا عن حقبته[١٠] معرفة ما (يقول لينين مثلا إن الميزة التى تتوافر فى الكتاب الشعبيين هى أنهم يعلموننا الكثير عن الحياة فى الريف) ؛ لكن هذه المعرفة ليست مماثلة ــ بالضرورة ــ لمعرفة القارىء . والمكان الذى يحتله الكاتب يخوله إذن عددا من الحقوق ، من بينها الحق فى الخطأ .

وينبغى الآن أن نحدد هذا المكان . إن البنية التاريخية العامة التى أوضحت فيما تقدم ، لا يمكن أن تكون أساسا لتحديد أعمال تولستوى تحديدا حقيقيا إلا إذا مكنتنا أيضا من أن نضع فى الحسبان وجهة نظره الخاصة . إن وجهة نظر تولستوى بما هو فرد تتحدد بأصله الاجتماعى . فالكونت تولستوى يمثل بصورة تلقائية ، إذا جاز هذا التعبير ، أرستقراطية الملاك . أما تولستوى كاتبا ، أى منتجا لأعمال أدبية ومذهب فكرى (وهما جانبان ينبغى التفرقة بينهما ــ كما سنرى فيما يلى) ، فإنه يتمتع إلى حد ما بقدرة على الحركة فى نطاق البناء الاجتماعى ؛ ويصبح ــ من ثم ــ كمن فارق موطنه . وهو فى كتاباته يعقد علاقة جديدة (بالنسبة إليه) مع تاريخ عصره ؛ لأنه يستند إلى أيديولوجيا مباينة لأيديولوجيته « بحكم وضعه الطبيعى »[١١] ، ألا وهى أيديولوجيا عامة الفلاحين . فأفكاره عن المجتمع الروسى بعد الإصلاح ليست هى آراء كونت مالك ؛ فلقد اتخذ لنفسه مذهبا هو « التولستوية » يرجع إلى طبقة أخرى من طبقات المجتمع . روى جوركى أن لينين كان يقول : « قبل أن يوجد هذا الكونت . لم يكن هناك فلاح (« موجيك ») حقيقى فى الأدب » . (ص ٢١٢) .

ومن هنا كان هذا الكونت الذى له نفس فلاح (على أن نعنى بهذا طرق الفلاح فى التفكير ، أو ما يسميه لينين « عقلية الفلاحين الآسيوية »[١٢] يحتل بفضل ما اختلف عليه من أفكار ، موقعا مركزيا فى الصراع الذى تفجر فى عصره .

ومن هذه العلاقة التى ربطت تولستوى بالبنية الاجتماعية ، والتى لم تكن علاقة فردية بالمعنى الدقيق ، وإنما كانت علاقة خاصة ، استمد مذهب تولستوى طابعه المميز بوصفه مذهبا أقرب إلى النقص منه إلى التناقض . فقد أدرك تولستوى خصائص عصره ، لكنه نظر من زاوية معينة ، واقترن إدراكه بكل ما انطوت عليه وجهة نظره من قصور . لقد رأى أن عصره هو عصر الاضطراب ، ولكنه لم يستطع أن يستشف النظام الذى كان يحكم تلك الفوضى . وهو ، وإن كان واعيا بعواقب النمو الرأسمالى (الذى كان يهدد مقومات وجود الكونت والفلاح على حد سواء) ، لم يستطع أن يتبين قوة البورجوازية ؛ وهى التى كانت ماثلة فى أدبه مثولا لا يقلل من خطره صمت الكاتب عنه[١٣] . كما

عجز تولستوى عن أن يلاحظ نشوء النظام البروليتارى الذى كان هو الطرف الثانى فى الصراع الكامن . كان تولستوى حاضرا يشهد التاريخ ، لكن حضوره يتمثل بصفة خاصة فى غيابه ؛ فلقد خفى عنه تماما تطور القوى على الصعيد المادى . ذلك أن « وجهة النظر » تتحدد بما تخفى أكثر مما تتحدد بما تكشف حقا للبصر . ومن الواضح أن هذا القصور يميز الحقبة المعنية بقدر ما يميز البنية الأساسية ؛ فلن يجدينا فى شىء أن نعرف علاقات القوى إذا لم نعرف فى الوقت نفسه كيف تدخل كل قوة منها فى هذه العلاقات ؛ فجميع « أنحاء الدخول » (فى العلاقات) يسهم فى تحديد العلاقات ذاتها . ويؤدى تجزؤ وجهات النظر ، وما يترتب على ذلك من علاقات جزئية متعددة ببنية العصر العامة ، إلى نشوء الأيديولوجيات المتعددة ، التى تختلف من حيث مضمونها بطبيعة الحال ، وإن كانت رجعية جميعها ، من حيث شكلها (ولن تشذ عن ذلك أيديولوجيا البروليتاريا إلا يوم تنظم بطريقة علمية فى إطار نشاط الحزب الاشتراكى الديمقراطى) . وخلاصة القول هى أن الحقبة التاريخية لا تنتج أيديولوجيا تلقائية واحدة ، ولكنها تنتج مجموعة من الأيديولوجيات التى تتوقف على العلاقات العامة للقوى ؛ وتتحدد كل أيديولوجيا إذن بجميع الضغوط التى تقع على الطبقة التى تمثلها .

لقد استطاع تولستوى ، بفضل « الانقلاب الكامل الذى أحدثه فى تصوره للعالم » ، أن يدخل فى الأدب « وجهة نظر الفلاح الساذج ، الذى يؤمن بالسلطة الأبوية » (ص ١٣٣) ، وأن ينتج من ثم أدبا فريدا يرجع إليه وحده . وينبغى لدراسة هذا الإنتاج ألا تخلط بينه وبين أى أعمال أخرى . لكن أدب تولستوى يستند إلى مذهب فكرى يرجع أساسا إلى آخرين . وعن طريق هؤلاء يتحدد أدب تولستوى تاريخيا :

> « . . . تلك الحقبة التى قدر لها أن تنجب مذهب تولستوى ، لا بوصفه ظاهرة فردية ، أو نـزوة ، أو رغبة فى الأصالة ، ولكن بوصفه أيديولوجيا خاصة بالأوضاع الواقعية التى كان يحيا فيها ملايين البشر خلال حقبة محددة » (ص ١٤٦) .

إن علاقة تولستوى بالتاريخ فى عصره لا تتحدد بوضعه الفردى مباشرة ، وإنما تتحدد ــ على نحو غير مباشر ــ نتيجة لدخول أيديولوجيا بعينها طرفا وسطا لا تقوم العلاقة بدونه . فبين أدب تولستوى والعملية التاريخية التى « يعكس صورتها » (وهو تعبير يمكن أن نستبقيه مؤقتا) هناك عامة الفلاحين . وإنه لخطأ فادح إذن أن نرى فى « التولستوية » مذهبا أصيلا (وهو على وجه التحديد ما سيفعله النقاد البورجوازيون فى ١٩١٠) . فالكاتب لم يؤلف الأيديولوجيا التى تتضمنها مؤلفاته إلا فى الظاهر . وحقيقة الأمر أن هذه الأيديولوجيا قد نشأت بمعزل عنه . وإنا لنجدها فى كتبه ، كما وجدها هو نفسه فى الحياة . وينبغى إذن أن نلتمس أصالة أدب تولستوى خارج تلك الأيديولوجيا ، التى لم يتوقف وجودها عليه ؛ فمهمة الكاتب[١٤] ليست هى إنتاج الأيديولوجيات .

وينبغى ــ بناء على ذلك ــ أن يدرس العمل الأدبى فى إطار علاقتين : علاقته بالتاريخ ؛ وعلاقته بأيديولوجيا معينة عن هذا التاريخ . ولا يجوز أن نرده إلى أى من هذين الطرفين . والواقع أنه من الممكن أن نرى فى أدب تولستوى تناقضات عصره ، وأوجه القصور الناجة عن علاقته الجزئية بهذه التناقضات (أو عن وجهة نظره إليها) . وبهذا المعنى استطاع لينين أن يقول : إن أدب تولستوى يعكس صورة الأوضاع ، أو بعض الأوضاع ، التى أحاطت بنشأته . ولذلك استطاع لينين أن يصف تولستوى بأنه « مرآة الثورة الروسية » .

***

لكن هذا الوصف ليس سوى بداية التحليل . لقد رأينا أن أدب تولستوى لا يمكن أن يرد إلى الأيديولوجيا التى يتضمنها ؛ وإنما ينبغى أن يحتوى ــ إلى جانب ذلك ــ على شىء آخر[١٥] . وينبغى إذن أن نميز عنصرا آخر إلى جانب المذهب الأيديولوجى ؛ عنصرا لا يمكن للأدب بدونه أن يوجد بوصفه طرفا فى علاقة . والخلط بين هذين العنصرين هو على وجه التحديد ما يفعله النقد البورجوازى لإشاعة الغموض . فالأيديولوجيا لا توجد فى الكتاب إلا فى مواجهة وسائل أدبية بالمعنى الدقيق للكلمة . وينبغى إذن أن نطرح مسألة التشكيل (mise en forme) ؛ فهى لا تتعلق بترجمة ميكانيكية (والترجمة على أى حال تفترض وجود لغتين ، وإلا لما أمكن تطبيق إحداهما على الأخرى) . فتأليف رواية (مثلا) من مواد أيديولوجية ، يقتضى وجود معرفة بطبيعة الرواية كما تحددها معايير غير أيديولوجية (إن النقد البورجوازى يستخدم ــ فى الواقع ــ معايير أيديولوجية ، حتى عندما يطرح ــ بل بصفة خاصة عندما يطرح ــ الأدب الخالص أو فكرة الفن للفن ؛ فإذا تناول « الملتزم » حوله إلى مايشبه الأيديولوجيا)[١٦] وإذا كانت الأيديولوجيا ، كما سنرى فيما يلى ، ناقصة دائما على نحو أو آخر ، فلعل مهمة الشكل الأدبى هى أن يكملها بطريقته الخاصة . إن العمل الأدبى لا يمكن أن يفصل عن مضمونه الأيديولوجى إلا على نحو مصطنع . تلك هى أول نقطة فى برهان لينين . لكن هذه الفكرة تعنى أن من الممكن التفرقة ــ على نحو ما ــ بين العمل الأدبى ومضمونه . ولينين يرشدنا إلى هذه التفرقة عندما يصف جليب أوسبنسكى : « . . . بما له من معرفة كاملة بالفلاحين (أو لنقل بمشكلات الفلاحين وعقليتهم) ، وبما أوتيه من موهبة فنية عظيمة نفذ بفضلها إلى صميم الأشياء » . (ص ٧٧) . لنتناول إذن فكرة « الموهبة الفنية العظيمة » ؛ فهى ما ينبغى الآن إيضاحه .

نحن بإزاء تفرقة ما زالت غامضة وإن تأكدت ــ كما رأينا ــ ضرورتها . فالعمل الأدبى يحتوى على مضمونه الأيديولوجى ، لا لأنه يصدر عن وجهة نظر أيديولوجية فحسب ، ولكن لأنه ينطوى أيضا على الجهد المبذول فى صياغة شكل محدد . وهذا الشكل ــ الذى هو « موهبة » الكاتب ، والذى يمكن ــ بفضله ــ تمييز الكتاب « الجيدين » عمن هم أقل « جودة » ، وعن السيئين ــ هو نوع من « إدراك » العملية التاريخية ، والدوافع الأيديولوجية . وقد يقال إذن : إن الكاتب العظيم هو من يقدم إلينا عن الواقع « إدراكا » مرهفا . لكن فكرة « الإدراك » هذه تنطوى على كثير من المشكلات . فمن الواضح أنه لا يجوز أن نخلط بينها وبين المعرفة النظرية . فمعرفة الكاتب بالواقع تختلف عن التفسير العلمى الذى ينبغى للحزب الماركسى أن يضعه لهذا الواقع ؛ وذلك على وجه التحديد لأن الكاتب

يستخدم من الوسائل ما هو خاص به . وقد يقال إذن إن معرفة الكاتب معرفة ضمنية ، غير واعية بمحتواها وأسبابها . لكنها لا يمكن فى هذه الحالة أن تعد معرفة ؛ لأن المعرفة لا يمكن أن تستخلص من آثارها . كلا ، ولا يمكن أن يقال إنها معرفة أيديولوجية (تدرك وتنقل عن طريق أيديولوجيا) ، إذا صح أن الأدب ينبغى أن يعرّف بمعزل عن الأيديولوجيا التى هو فى جدل معها .

وحتى لو جاز تعريف « الإدراك » الأدبى بأنه مناظر للمعرفة ؛ بأنه ضرب من المعرفة ، فإنه ينبغى أن يكون فى مستطاعنا عندئذ أن نحدد علام تنصب هذه المعرفة : على إدراك أيديولوجى للواقع ، أم على الواقع ذاته ؟ فإذا كانت الأولى ، لم يكن للأدب إلا وظيفة إعلامية (فهو ينقل مواد أيديولوجية) ، وإذا كانت الثانية ، لم يكن الأدب سوى وعاء لاستقبال المعطيات المادية . ومثال ذلك أن لينين ، وهو يحاول أن يحدد كيف يمكن استخدام أعمال الكاتب الشعبى إنجلهارت (« مصور الحياة الريفية ») ، يقول (ص ٧٨) إنه ينبغى التفرقة فى هذه الأعمال تفرقة دقيقة بين المذهب الفكرى (طريقة معينة فى رؤية الأشياء أو تفسيرها) ، والمعطيات (عناصر الواقع كما تنقلها الملاحظة النفاذة) ؛ وإن بنية هذه الأعمال تنطوى على تناقض ، لأن المذهب غير موائم للمعطيات . أفتكون وظيفة الأدب من حيث هو أدب ، أى ما يبقى من العمل بعد استبعاد كل ما هو مستعار من الأيديولوجيا ، هى أنه يقدم ملاحظات مستقلة عن المذهب ، تمتاز بأنها تنطوى على مقومات المعرفة الحقيقية ؟

> « إن اتخاذ المعطيات والملاحظات التى يقدمها إنجلهارت أساسا للحكم على المناطق الريفية ... لن يكون أمرا شائقا ومفيدا فحسب ، ولكنه ــ إلى جانب ذلك ــ مسلك مشروع فى حالة الباحث الاقتصادى . وإذا كان العلماء يثقون فى البيانات المستقاة من الاستقصاءات ، وفى إجابات عدد كبير من الملاك وشهاداتهم ، برغم أنهم كثيرا ما يفتقرون إلى الموضوعية وإلى الكفاءة ، وأنهم ليس لديهم أى تصور متماسك ، ولا يستندون فى آرائهم إلى أى أساس راسخ ــ فكيف لا يوثق فى ملاحظات أجراها طيلة أحد عشر عاما رجل يتمتع بقدرة فذة على الملاحظة ، وبصدق مطلق ؛ رجل درس موضوعه دراسة كاملة ؟ » . (الحاشية فى صفحة ٧٨) .

لكن لينين ، إذ يبدى يبدى هذا الرأى الذى يرسى به أساس استخدام النصوص استخداما علميا ، يحل محل الكاتب الباحث العلمى الذى قد يوجد كامنا فيه . ومعنى هذا أنه لا يرى فى الكتاب إلا شفافية مطلقة ، ولا يرى فى الوسائل الأدبية التى تستخدم فى إنجازه إلا « قدرة فذة على الحس السليم » ، أو « طريقة بسيطة ومباشرة فى وصف الواقع » ، أو ــ كما يقول فى موضع لاحق ــ « فى تعرية الواقع دونما هوادة » (ص ص ٧٨ - ٧٩) . والكاتب « الموهوب » إذن « شخص يلاحظ الواقع دونما هوادة » . وتلك هى الفكرة التى ينبغى أن تستوقفنا ؛ فليس من الضرورى أن تكون الملاحظة بلا هوادة لكى تكون صادقة ؛ وليس من الواضح كيف يمكن لمثل هذه الملاحظة المباشرة أن تكون فى حد ذاتها موضوعاً للمعرفة النظرية ؛ كما أنه ليس من الواضح كيف يمكن لمثل هذه الملاحظة أن تقدم فى الكتاب .

فإذا كان الكتاب يحتوى من العناصر ما يمكن استخدامه على نحو مباشر فى التوصل إلى معرفة علمية ، فذلك لأنه يتضمن بطريقة تلقائية بعض البيانات التى تتطابق مع الواقع مباشرة . وبذلك تُحل بسهولة المشكلة التى طرحت فى الخطاب الموجه إلى جوركى فى ١٩٠٨ ، ألا وهى : كيف يمكن لعمل أدبى أن يكون « على حق » إذا كان يستند إلى مذهب فكرى باطل ؟ فالإجابة هى أن رقابة المذهب تفلت منها بعض الذكريات الواقعية التى يقاومها . وبهذا المعنى يمكن أن توجد واقعية رجعية ؛ ذلك أن الواقع الذى تسعى الأحلام الأيديولوجية إلى تحطيمه لا يفتأ يطاردها . لكن فكرة تصوير الواقع على هذا النحو تصويراً ميكانيكيا فكرة غامضة ، وهى منافية تماما لنظرية المعرفة التى بسطها لينين فى مواضع أخرى . وواضح إذن أن فكرة مثول شبح الواقع فى الكتاب (فكرة الواقع الذى يلح بشبحه على الكتاب) ليست إلا وهما من الأوهام .

ليس فى مستطاع العمل الأدبى أن يتصل مباشرة بالواقع التاريخى ؛ فبينه وبين الواقع مجموعة من الحواجز أو الوسائط . فلقد رأينا أن الأيديولوجيا أعنى أيديولوجيا ما ، تدخل بينهما لتكون بمثابة واسطة أولى . كما رأينا أن بين الأيديولوجيا والكتاب الأدبى علاقة جديدة . وإنه لمن السخف وتحصيل الحاصل أن يقال إن هذه العلاقة تقوم على حضور بعض عناصر الواقع فى الكتاب ؛ فالكتاب ليس انعكاساً مباشراً للواقع ؛ وليس فيه إذن دلالة تلقائية (وهى نقطة سنفصل القول فيها فيما يلى) ؛ وهو نتاج لعملية ديالكتيكية ذات جانبين :

١ - عملية تاريخية .
٢ - أيديولوجيا ما } (١)

٣ - الأيديولوجيا
٤ - ؟ } (٢)

ونحن نسعى الآن إلى تحديد الطرف الرابع (إذ نتساءل عما هو أدبى بالمعنى الدقيق فى الكتاب) . وليس يجدينا فى حل المشكلة أن نخلط بين هذا العنصر والعنصر الأول .

ومعنى هذا أن تحليل العمل الأدبى لا يمكن أن يقتصر على عدد من المفاهيم العلمية التى تستخدم فى وصف العملية التاريخية ، أو على مفاهيم أيديولوجية ؛ وإنما ينبغى لهذا التحليل أن يستخدم مفاهيم جديدة ، تسمح بتفسير ما هو أدبى فى الكتاب . وهنا على وجه الدقة يبدو أن لينين تعوزه الحيلة تماما ؛ فهو يفتقر فى الواقع إلى المفاهيم الملائمة (لكن لا ينبغى أن نقلق لذلك ؛ فالنقد البورجوازى أشد عوزا من لينين ؛ فليس لديه إلا مفاهيم أيديولوجية) . يقول لينين ، وهو يحاول وصف تلك النظرة المتميزة التى يسددها الكاتب بقسوة إلى الواقع التاريخى وإلى الأيديولوجيا : هذا كاتب عظيم الموهبة ؛ مصور لا نظير له ، لقد استطاع أن يصور بوضوح ... إلخ . فهو يقول عن كتاب جون ريد[١٧] : « لقد قدم لوحة صادقة بالغة الحيوية ... » . (ص ١٨٢) . أما تولستوى ، فهو « لأنه كاتب عظيم قد عرف كما

لم يعرف كاتب آخر . . . » . نحن إذن لم نجاوز النقطة التى بلغها إنجلز عندما كتب يقول :

« إن الرواية ذات الاتجاه الاشتراكى تؤدى مهمتها كاملة عندما تحطم ـ بتصويرها الصادق للعلاقات الواقعية ـ الأوهام الموروثة عن طبيعة هذه العلاقات ، وعندما تزعزع تفاؤل العالم البورجوازى ، إذ تضطره إلى التشكك فى دوام النظام القائم ، حتى ولو لم يقدم الكاتب أى حلول ، وحتى ولو لم يتخذ موقفاً واضحاً » . (« عن الأدب والفن » ص ٣١٤) .

والكاتب إذن « يجسد » و « يعبر » و « يترجم » و « يعكس » و « يصور » . . . الخ ـ وهذه الألفاظ جميعاً هى الآن مثار المشكلة ؛ فهى كلها قاصرة بدرجات مختلفة . ولا يبدو أن هذه المشكلة تختلف عن المشكلة السابقة .

الصورة فى المرآة

ينبغى أن نبدأ مرة أخرى تحليل هذه النصوص النقدية من وجهة نظر جديدة ؛ فلدينا الآن تفسير لأدب تولستوى كامل بطريقته الخاصة ؛ كامل فى حدود قصوره . ونحن نعرف الآن عم ينبغى أن نبحث فى أعمال تولستوى ؛ أى عن علاقتها بالتاريخ . لكننا لا نعرف كيف يمكن إجراء هذه الدراسة ، ولا على أى شىء تنصب حقا ؛ إذ يبدو كما لو كان العمل الأدبى قد أسقط من التفسير الذى نحن بصدده ، بحيث لم يبق من العمل سوى مضمونه . فلقد روعى فى هذا التفسير كل شىء إلا كتب تولستوى ومالها من طبيعة خاصة . ذلك أن معرفة ما فى أدب تولستوى ليست هى معرفة مم يتكون هذا الأدب .

ويجب إذن أن نستخلص ما فى مشروع لينين من عناصر تسمح بمراعاة عمل الكاتب . ومن الواضح أن هذا الوصف الجديد لا يستقل عن الوصف السابق إلا توخيا لليسر ؛ فهما متشابكان فى واقع الأمر . فالمقالات التى كتبها لينين عن تولستوى تورد عددا من المفاهيم المهمة التى يمكن إذا ما وُضحت وبُررت أن تكون هى المفاهيم الأساسية فى النقد العلمى . ووجه الإشكال هنا أن لينين يستخدم هذه المفاهيم ، لكنه لا يطرح موضوع تبريرها نظريا ؛ إنه يطبقها بدرجة كبيرة من الحذق ، دون أن يربطها بنظرية فى الأدب ، كما فعل فى حالة النقد العلمى (« المادية والنقد التجريبى ») . وعلى الرغم من أن هذه المفاهيم قد ظهرت فى مجال النظرية السياسية (فقد كانت مقالات لينين ـ كما رأينا ـ سياسية أساسا) ، فإنها من الممكن أن تدرس خارج مجال استخدامها فى السياسة . لكنها ، وإن استخدمت على نحو صائب فى مجال بعينه ، ينبغى أن تسلك سبيل التمحيص النظرى قبل أن يمتد استخدامها إلى مجالات أخرى . وذلك هو الشوط الذى ينبغى أن نقطعه الآن .

لقد تبلورت فعالية مقالات لينين أساسا فى عدد من المفاهيم النقدية ، هى « المرآة » و « الانعكاس » و « التعبير » . يقول لينين ، وهو فى قوله هذا يعرف الأدب : العمل الأدبى مرآة . وهو قول يذكرنا على الفور بفكرة مبتذلة أصبحت تُستخدم رمزاً شعائريا أجوف

للإشارة إلى الأدب الواقعى . لكن كلمة المرآة كما يستخدمها لينين تشير إلى مفهوم ولا تشير إلى صورة ؛ وينبغى إذن أن تحدد عن طريق تعريفها على الأقل .

والواقع أن قول لينين يأتى فى أعقابه إيضاح مؤداه أن المرآة لا تصور « الشىء » فى حد ذاته : « بيد أننا لا يمكن أن نصف شيئا بأنه مرآة لظاهرة ما ، إذا كان من الواضح تماما أنه لا يعكس صورتها بصدق » . (ص ١٢١) . ومرآة الأدب ليست إذن مرآة إلا فى الظاهر ، أو أنها ـ على الأقل ـ لا تعكس صور الأشياء إلا بطريقة خاصة بها . وليست المرآة المقصودة إذن أى سطح عاكس لا يواجه شىء دون أن يسجل صورته على نحو مباشر . ولم يكن لينين يقصد فكرة المرآة التى تشوه الصورة ، وهى الفكرة التى تتبادر إلى الذهن فى هذا الصدد ، وإنما كان يقصد مرآة تتكسر عليها الصور . أفمن الممكن أن تكون المرآة المعنية مرآة مهشمة ؟

الواقع أن علاقة المرآة بالشىء الذى تعكس صورته (الواقع التاريخى) علاقة جزئية ؛ فالمرآة فى هذه الحالة تختار أو تنتخب ؛ فهى لا تعكس صورة الواقع الماثل بأكمله . والاختيار هنا لا يتم بطريقة عشوائية ، وإنما هو خاصية مميزة للمرآة ، ومن شأنه إذن أن يساعدنا على معرفة طبيعتها . ولقد رأينا فيما تقدم أسباب هذا الاختيار . ذلك أن تولستوى لم يكن فى مستطاعه ، نتيجة لعلاقته الشخصية والأيديولوجية بتاريخ عصره ، أن يكوّن عن هذا التاريخ إلا وجهة نظر جزئية . ونحن نعرف بصفة عامة أنه لم يستطع أن يدرك هذا التاريخ بوصفه مرحلة ثورية . وهو إذن لا يستحق لقب مرآة الثورة لأنه يعكس صورتها . وإذا كان العمل الأدبى مرآة ، فمن المؤكد أنه لا يحمل هذا الوصف نتيجة لأن له علاقة واضحة بالحقبة التى « يعكس صورتها » . فتولستوى « قد عجز على نحو واضح عن أن يفهم عصره » ، و « قد أشاح بوجهه عنه على نحو واضح » (ص ١٢١) . وليس ما نراه فى العمل الأدبى مطابقاً كل المطابقة لما رآه تولستوى بصفته الشخصية ، وبما هو ممثل لأيديولوجيا معينة ، وصورة التاريخ فى المرآة لا يمكن إذن أن تكون انعكاساً بالمعنى الدقيق للكلمة ، بحيث تعد صورة طبق الأصل . وإننا لنعرف على أى حال أن التصوير بهذا المعنى مستحيل . وإذا كنا نستطيع أن نتعرف عصر تولستوى فى أدبه ، فإن هذا لا يدل على أن تولستوى قد عرف عصره بحق . إن لتولستوى بمرآته علاقة إذن ترادفُ (أو تشبه على الأقل) العلاقة التى تربط بعض العاملين فى الثورة بحقبتهم ؛ فهم قد اشتركوا فى الثورة مباشرة ، وكان دورهم فيها فعالا ، وإن لم يدركوا نطاقها أو أسبابها (ص ١٢٢) .

ويرجع هذا أولا إلى أن الثورة ظاهرة متشابكة ، فالصراع الذى يدور فيها ليس صراعا بسيطا ، وإنما يتميز بتعدد جوانبه (انظر التحليل السابق) ؛ والعملية التاريخية تجرى على عدة مستويات فى الوقت نفسه ، وتتشابك بعدة طرق . ومن الممكن إذن الاشتراك فيها من خلال أحد أجزائها ، مع البقاء فى جهل مباشر ببقيتها (وإن كان هذا الجهل ظاهريا تماما كما سنرى فيما يلى) . فلقد كان فى « الثورة الكبرى » عنصر فلاحى هو فى الواقع أوضح عناصرها ؛ وعن طريق هذا العنصر يتحدد مكان تولستوى ، ومكان أدبه فى التاريخ : « كان على تولستوى أن يعكس على الأقل بعض الجوانب الأساسية فى

الثورة » (ص ١٢١) . فهو إذن قد اقتصر على عنصر واحد ؛ وعلاقته المباشرة بالواقع جزئية بالضرورة لا من حيث مضمونها فحسب ، ولكن أيضا من حيث شكلها ذاته ، وكل الذين اشتركوا فى هذه الثورة (ومن ذا الذى لم يشترك فيها ؟) قد دخلوا فى علاقة مباشرة مع عنصر واحد على الأقل من عناصر الوضع الثورى . لكن هذه العلاقة لم تكن مباشرة إلا فى الظاهر ؛ فلقد تحددت فى الواقع بذلك الوضع فى عمومه . ومن الخطأ إذن أن نتمسك بفكرتى « عنصر من عناصر الوضع » ، و « المشاركة فى الأحداث » ، إذا انتهتا بنا إلى تحليل ميكانيكى . فعنصر الصورة المنعكسة بصدقه الظاهر يتوقف فى حقيقة الأمر على جميع التأثيرات التى تقع عليه فى الأجل القصير والأجل الطويل على السواء ، وذلك لأنه يتحدد بفضل مكانه من البنية المعقدة . ووجوده الإيجابى أقل أهمية إذن من أنه يبدو كأنه قد جوف من خارجه(١٨) ــ إذا صح هذا التعبير . ذلك أن وضعه يتوقف على جميع الظروف التى أدت إلى إحداثه على نحو غير مباشر . فلعل العمل الأدبى يكون مرآة لا لشىء إلا لأنه يسجل الصورة المنعكسة بما هى صورة جزئية ؛ لأنه يصور واقعا ناقصاً لا يناله إلا من خلال عناصره . وهو يحتل مكانته المميزة لأنه لكى يحقق مهمته ليس فى حاجة إلى أن يحيط بجميع العوامل ؛ فهو يكتفى بإثبات ضرورتها ، بحيث يمكن أن تقرأ هذه الضرورة فيه . ومهمة النقد العلمى هى إذن الاضطلاع بهذه القراءة . وإذا كان بمستطاع مرآة الأدب أن ترينا ذلك ، فلأنها ليس من مهمتها أن تعكس بطريقة آلية صورا لابد أن تكون عمياء (ولا تستحق إلا أن ترفض) ، أو أن تكون أداة للمعرفة (فللمعرفة أدواتها التى تفى بأغراضها) . إن المرآة فى هذه الحالة بمثابة كاشف لاغنى عنه . ووظيفة النقد هى إذن أن يساعدنا على أن نستخرج ما تنطوى عليه الصور فى المرآة .

وينبغى إذن أن نلتمس سر المرآة فى شكل الصورة التى تعكسها كما تبدو فيها : كيف يمكن لها أن تبين الواقع التاريخى دون برهان ، بحيث تبين جوانبه الخفية دون أن تشير إليها صراحة ؟

وبذلك يكتسب مفهوم المرآة معنى جديدا إذا استكمل بفكرة التحليل (الذى يبرز الطابع الجزئى فى الصورة المنعكسة) . لكن فكرة التحليل هذه لا تخلو هى ذاتها من الغموض ؛ لأنها توحى بأن الواقع نتاج لعملية تجميع (مونتاج) . وينبغى أن يفهم هذا التحليل بحيث لا يستتبع القضاء على ما فى الواقع من تشابك . ولا يكفى إذن أن يقال إن الواقع يبدو فى المرآة متجزئا ؛ فالصورة التى تعرضها المرآة مجزأة هى ذاتها . وهى بفضل تركيبها هذا توحى بما فى الواقع من تقسيم . والأدب الذى أنتجه تولستوى ليس عملاً متجانساً ، وليس فيه من الاتصال والصفاء والوحدة ما توحى به الصورة الناجمة عن الانعكاس . فهو ليس وحدة واحدة . فإذا رأينا فيه هذه الوحدة ، كنا بذلك نخلع عليه صورة مثالية ، ونرفض فهمه ، كما يحاول النقد الليبرالى والبورجوازى (ص ١٤٧) . فلنعد إذن إلى الفكرة التى مؤداها أن المرآة ليست سطحاً عاكساً بسيطاً . ذلك أن أدب تولستوى هو نفسه مركب من عناصر . وكما رأى فرويد أن تفسير الحلم يقتضى رده أولا إلى عناصره التى يتألف منها ، يقول لنا لينين إن العمل الأدبى لابد أن يدرس بهذه الطريقة ؛ فلا نخلع عليه وحدة وهمية ، وإنما ينبغى أن ندرسه فى تقسيمه الضرورى والحقيقى .

ويترتب على هذا أن الثورى الذى يريد أن يرى نفسه فى أدب تولستوى كما يراها فى المرآة ، ينبغى أن يحترس من أضاليل النقد الرجعى والنقد الليبرالى ، ويتعين عليه أن يعرف كيف يتعرف فى أدب تولستوى المرآة التى يتضمنها ، بدلا من أن يحاول أن يتمثله بأكمله ، بحيث يصبح العمل الأدبى ذريعة للإعراب عن معتقد سياسى أو أيديولوجى . وكما سلمنا بأن أدب تولستوى ليس صورة شاملة ، ينبغى أن نسلم أيضاً بأنه ليس صورة أساسية بسيطة وكاملة فى حد ذاتها . وينبغى بإزاء تشابك العملية التاريخية أن نعرف كيف نبرز تشابك الكتاب .

« إن صورة تولستوى العظيمة لم تشكل من المعدن ، من كتلة واحدة بلا شائبة . وإن جميع المعجبين به من البورجوازيين (قد وقفوا لتكريم ذكراه ، لا لأنه كان « وحدة واحدة » ، وإنما لأنه لم يكن كذلك » (ص ١٤١) .

والواقع أن حكم البورجوازية على أدب تولستوى ليس ناتجا عن قصور فى الفهم أو عن جهل ، ولكنه ناجم عن خطأ له مغزاه . فالطريقة البورجوازية فى قراءة أدب تولستوى هى إحدى ثمرات هذا الأدب ؛ وهى علامة تسمح لنا منذ البداية بأن ندرك اختلاله .

وأول ما ينبغى أن نفعل إذن هو أن نفرق بعناية فى أدب تولستوى بين تراثين لا يمكن التوفيق بينهما ؛ تراث ينبغى أن يرفض ، وتراث ينبغى أن يعرض (انظر ص ١٣٧) : « . . . ما فى تولستوى من عناصر تعبر عن عجزه ولا تعبر عن عقله ؛ وما فيه من عناصر ترجع إلى الماضى ولا تنتمى إلى المستقبل » ؛ و« . . . العناصر التى لا ترجع فى تراثه إلى الماضى ، وإنما تنتمى إلى المستقبل » . « . . . وذلك هو التراث الذى ينبغى للبروليتاريا الروسية أن تتلقاه وتدرسه » (ص ١٣٠ ــ ١٣١) . إن تأكيد هذا المعنى لا يخلو من دلالة ؛ إذ يبدو أن تولستوى قد خلف فى ١٩١٠ تركة بورجوازية وتركة بروليتارية . لكن تولستوى ــ كما رأينا فيما تقدم ــ ليس كاتبا بورجوازيا ، ولا كاتبا بروليتاريا ، وإنما هو كاتب فلاح . وإن أدبه ليبدو ــ كيفما كان وجه استخدامه ــ كأنه حاد عن مركزه ، وتجرد من سماته الخاصة ، فليس له بذاته إلا علاقة ملتوية . وهذا الانقسام الذى يوجد فى داخل العمل هو نفسه الانقسام الناجم عن اندراج الأيديولوجيا فيه ، فكأنها منه فى فجوة :

« تستطيع الطبقة العاملة ، بدراستها أعمال تولستوى الفنية ، أن تحسن تعرف أعدائها ، فى حين ينبغى للشعب الروسى بأكمله ، إذا فحص فكر تولستوى ، أن يفهم ما فيه هو نفسه من أوجه الضعف التى منعته من أن يستكمل تحرير نفسه »(ص ١٣٥) .

وقد عرفنا فيما تقدم أنه لا ينبغى أن نخلط بين عمل تولستوى ، من حيث هو عمل أدبى ، والأيديولوجيا التولستوية التى لا ترجع إليه ولكنها نشأت على أرض أجنبية تماما . غير أن هذه الفكرة تكتسب الآن معنى جديدا : ففى داخل العمل الأدبى تقوم بين العمل ذاته ومضمونه الأيديولوجى علاقة لا تقتصر على التجاور ، وإنما تقوم على التنازع . فإذا أدركنا أن العمل الأدبى موجه فى الوقت نفسه إلى فئات مختلفة من

القراء ــ ولدينا الآن مثال جديد على ذلك ؛ فقد رأينا لتونا أن العمل الأدبى ملك للطبقة العاملة ، فى حين أن المذهب الفكرى وسيلة للفهم بالنسبة للشعب الروسى بأكمله ــ وجدنا أنفسنا بإزاء الفكرة نفسها ، ألا وهى أن العمل الأدبى فى أعمق أعماقه غير متسق . هناك إذن عدة مرايا ؛ والصور التى تقدمها ليست متكاملة ؛ والكتاب بجوانبه المتعددة يبث أضواء مختلفة .

لكن المشكلة الكبرى فى هذا الصدد هى أن نتحاشى تفسير هذا التعدد ، كأن نعزو إلى العمل مثلا أنه يجمع بين عدة دلالات . فلننظر على الفور فى المثل الأساسى فى هذا الصدد . لقد كتب لينين فى مقالته الأولى (١٩٠٨) يقول :

« وعلى ذلك ينبغى أن نحكم على التناقضات التى تنطوى عليها آراء تولستوى ، لا من وجهة نظر الحركة العمالية المعاصرة ، والاشتراكية المعاصرة (فذلك حكم ضرورى بطبيعة الحال ، ولكنه غير كاف) ، ولكن من وجهة نظر حركة الاحتجاج على الرأسمالية الصاعدة ، وعلى الدمار الذى حاق بالجماهير وقد جردت من أراضيها ؛ وهو الاحتجاج الذى كان لابد أن يصدر عن الريف الروسى بسلطته الأبوية » . (ص ١٢٣) .

وبعد ذلك بعامين كتب لينين فى مقالته الثانية :

« وليس من الممكن إذن أن نصيب فى الحكم على تولستوى إلا باتخاذ وجهة نظر الطبقة التى أثبتت بدورها السياسى ، وكفاحها فى أول تسوية لهذه التناقضات إبان الثورة ، أن دورها هو دور القائد فى كفاح الشعب من أجل الحرية ، وفى تحرير الجماهير المستغلة ، التى أثبتت ارتباطها الدائم بقضية الديمقراطية ، وقدراتها النضالية ضد ضيق أفق الديمقراطية البورجوازية (بما فى ذلك ديمقراطية الفلاحين) وقلة شأنها . إن ذلك الحكم ليس ممكنا إلا من وجهة نظر البروليتاريا الاشتراكية الديمقراطية » . (ص ١٢٩) .

إن التعارض بين هذين الرأيين هو من الوضوح بحيث يبدو مثيرا للحرج لأول وهلة . ذلك أن لينين يقترح علينا فى واقع الأمر أن نصدر على تولستوى « حكمين صائبين » ؛ أحدهما يستند إلى الوجهة نفسها التى تحدد نظرة تولستوى ؛ وثانيها ينكر على العمل الأدبى اكتفاءه الذاتى الزائف ، ويفضحه فى مواجهة حاسمة . لكنه لا يجوز لنا على الإطلاق أن نقف موقف الاختيار بين هذين الحلين ؛ فهما لا يتعارضان فى نهاية المطاف إلا فى نطاق ترادفهما وارتباطهما الضرورى . ذلك أن تولستوى لا يتقدم إلينا بوصفه كاتبا إلا لقدرة العمل الأدبى على أن ينطوى على تنوع محدد . وهو محدد لأنه برىء من تهمة ازدواج المعنى . فالانزلاق من وجهة نظر إلى أخرى فى داخل أعمال تولستوى ليس تحولا بين « إما أو » « على نحو غير مفهوم » ؛ وإنما هو التحول الذى يقتضى « الطرفين معا » ؛ بحيث يوجدان على وجه التحديد فى نطاق تنازعهما . وهكذا ننتهى مرة أخرى إلى فكرة القراءة المزدوجة ، وإن كانت القراءة مزدوجة بمعنى أقوى فى هذه الحالة ؛ لأننا بإزاء قراءتين كلتاهما صائبة . فلعل صوابهما ناتج إذن عن التقائهما .

ولذلك كان ينبغى أن نلتمس الصدق فى أدب تولستوى ــ فهو لابد أن يحتوى على شىء من الصدق ؛ شىء يمكننا أن نعرف الحقيقة به ــ فيما ينطوى عليه من صراع . ويمكن أن نقول بعبارة أدق إن مضمون العمل الأدبى لدى تولستوى يتعلق على نحو ما بالتناقض . يقول لينين فى هذا الصدد : إن عمل تولستوى عظيم لأنه يعكس صورة لتناقضات عصره . فهل يعنى هذا أنه يصور بالكامل جميع عناصر الصراع ، بحيث ينتج من ثم ، أو ينقل ، صورة للتناقض ؟ إن القول بهذا يعنى إنكار عمل تولستوى من حيث هو عمل أدبى ؛ يعنى التضحية به من أجل تفسير لا يرضى إلا الحاجة المباشرة . فمن الواضح أن تناقضات العصر تقع ، وينبغى أن تبقى دائما ، خارج نطاق العمل ؛ لأنها من طبيعة أخرى تختلف كل الاختلاف . فإذا كان فى العمل تناقض ، فلابد أن يكون تناقضا من نوع آخر ، وأن يخضع لقوانين أخرى خاصة بنوع ألطف من الانتقال[١٩] .

إن السؤال النقدى كما يصوغه لينين هو كما يلى : ماذا نرى فى المرآة ؟ والجواب هو أن لما نراه فى المرآة علاقة ما بالتناقض . فلنقل مرة أخرى إن المرآة لا تعكس صورا لأشياء ؛ لأنها لو فعلت ، لكان معنى ذلك أن بين الصورة والشىء علاقة من التطابق الميكانيكى . إن الصورة فى المرآة خداعة ؛ لأن المرآة لا ترينا إلا علاقات التناقض ؛ فهى عن طريق الصور المتناقضة تعرض أو تستحضر ما فى العصر من تناقضات تاريخية . وهو ما يصفه لينين أيضا بأنه « أوجه النقص والضعف فى ثورتنا » . وعمل المرآة يتم إذن على النحو التالى :

أوجه النقص التاريخية ←———— تناقضات الكتاب

انعكاس فى المرآة .

فلنحاول الآن تحديد هذه الأطراف ؛ أى تحديد التناقضات المعنية . إن تحديد التناقضات الواقعية السائدة فى حقبة تاريخية ما يثير مشكلات أخرى لا حاجة بنا إلى أن نهتم بها هنا . لكن ماذا عساها تكون تلك التناقضات التى يتضمنها أدب تولستوى ؟ وما علاقاتها بالتناقضات الواقعية ؟

لقد خصص لينين كل المرحلة الثالثة من مقالته الأولى (ص ١٢٢) لحصر التناقضات فى عمل تولستوى[٢٠] . (على أن يفهم أن العمل مأخوذ هنا بأوسع معانيه ؛ فهو يشمل كل ما صنعه تولستوى ؛ أى كتبه ومذهبه الفكرى وتأثيره) :

(١) فنان عبقرى — مالك عقارات

احتجاج — يؤدى دور عبيط القرية

الإحجام (بجميع أشكاله)

(٢) النقد — اللاعنف

الواقعية — الوعظ

ينطوى التناقض الأول على علاقة بين عمل تولستوى بقدر مايتحدد بمعايير جمالية ، والوضع الواقعى لتولستوى بقدر مايحدد الذات (التى تتحدث ؟) فى قصصه . لكن هذا الطرف الأخير فى علاقة التناقض متناقض فى حد ذاته ؛ لأنه ينطوى على الصراع بين الوضع الطبيعى

لتولستوى (علاقته بحكم مولده بالتاريخ) ، ووضعه الأيديولوجى (الذى مكنه من أن ينقل علاقته بالتاريخ من حالتها الطبيعية) . وذلك هو التناقض الذى يتوقف عليه إنتاج الكتاب ؛ لأن تولستوى ليس لديه من سبب لتغيير علاقته بالتاريخ سوى رغبته فى أن يصبح كاتبا ، ولأن وعظه يبقى وعظا عن طريق الكتاب . فالتناقض الأول يقوم إذن بين الكتاب نفسه وظروف إنتاجه (المتناقضة) . أما التناقض الثانى الذى صيغ برغم وحدته فى ثلاث صور مختلفة ، فهو يحدد مضمون العمل الأدبى ذاته . ويترتب على ذلك أن التناقض يهاجم الكتاب من الداخل والخارج على السواء .

والتناقضات « صارخة » ؛ أى أنها من الوضوح بحيث لا تكمن فى الكتاب كمون البنية الخفية[21] . وهى مع ذلك غير ظاهرة ؛ لأن أدب تولستوى يحدثنا عنها دون أن ينطق بها . إنها متضمنة فى العمل الأدبى ، لكنها لا توجد فيه بوصفها مضمونا من بين مضامينه الصريحة . فلا توجد فى العمل الأدبى بهذه الصفة إلا بعض التناقضات الواقعية (ومثال ذلك : التناقض بين العنف السياسى ومهزلة القضاء التى يدينها تولستوى) . إن التناقضات المذكورة تحدد بنية العمل بأسره ؛ فهى تشكله بحيث يقوم على أساس من عدم الاتساق[22] .

إن هذه التناقضات تحدد طبيعة عمل تولستوى ؛ لأنها تقرر له حدوده ومعناه على السواء ؛ وهذا المعنى لا يفهم إلا فى إطار هذه الحدود . والحدود المعنية هى أن تولستوى لم يستطع أن يتوصل إلى معرفة كاملة بالعملية التاريخية (ولما كانت معرفته ناقصة فإنها ليست إذن بالمعرفة) . أما المعنى ، فهو أن الحدود ضرورية ما دامت « التناقضات ليست وليدة المصادفة » (ص ١٢٣) . ومن الممكن ، بالنظر إلى هذا المعنى الذى يتوقف على الحدود ، وإلى هذا المضمون الذى يتحدد بعوامل خارجية ، أن نقول إن عمل تولستوى معبّر ، وإنه يتحدد بفضل علاقته بشىء آخر . وهكذا نكتشف مرة أخرى ، فى صورة عكسية ، شيئا عرفناه فيما تقدم . فلقد رأينا أن العمل الأدبى لا يمكن أن يتضمن أيديولوجيا لا تنتمى فى حد ذاتها إليه إلا إذا وضعها فى علاقة من الاختلاف مع نفسه ؛ وها نحن نرى الآن أن العمل الأدبى لا يمكن أن يوجد إلا إذا أدخل فى ذاته هذا العنصر الغريب الذى يؤدى إلى تفجر التناقض فى داخله .

ولما كان العمل الأدبى « تعبيرا عن ظروف متناقضة » ، فإنه بحكم طبيعته المجزأة (فهو يتفتت إلى كثرة من العناصر المتباينة ، أو التى يمكن على الأقل تحليلها) ، لابد أن « يعكس » جميع التناقضات التاريخية التى تطبع الوضع التاريخى بطابع النقص . ولا ينبغى الخلط بين هذه المجموعة من التناقضات وأى تناقض بعينه (مثل أى من التناقضات التى يصفها تولستوى وصفا صريحا) ، أو بينهما وبين التناقض البسيط العام الذى قد ينجم عن محصلة التناقضات الأخرى جميعا . وهكذا يمتاز العمل الأدبى بأنه يقدم عن التاريخى المتشابك نظرة كاملة بطريقته الخاصة ؛ فوجهة نظره دالة على نحو كامل . ولقد رأينا فيما تقدم أن طبيعة العمل الأدبى تتحدد بما ينقصه ، أو بطابعه الجزئى . فلنقل الآن إن العمل كامل ، أى أنه واف بمعنى خاص به . وليس ثمة تعارض بين هذين القولين ؛ فهما فى واقع الأمر متكاملان . ذلك أن العمل ليس ناقصا بالمقارنة مع عمل آخر تسد فيه جوانب النقص، وتصحح فيه أوجه القصور . فأوجه النقص هذه لا تنال منه ، وإنما هى سبب وجوده بصفته التى لا وجود له بدونها ، أى من حيث هو شىء فريد . والمرآة معبرة بسبب مالا تعكسه ، بقدر ما هى معبرة بسبب ما تعكسه . وليس للنقد من موضوع حقيقى سوى غياب بعض الصور أو التعبيرات . ومرآة الأدب مرآة عمياء فى بعض جوانبها ، لكنها مرآة أيضا بحكم عماها .

ولما كان العمل الأدبى ينتج فى ظرف متناقضة ، فإنه يقوم على انعكاس الصور وغيابها فى الوقت نفسه (وهذا هو الاقتران الذى يعنينا) ؛ ولهذا كان العمل الأدبى متناقضا فى حد ذاته . ولا ينبغى أن يقال إن تناقضات العمل انعكاس للتناقضات التاريخية ؛ والأحرى أن يقال إنها ناجمة عن غياب هذا الانعكاس . وهكذا نرى مرة أخرى أنه لا يمكن أن يقوم بين الشىء « و » صورته » تطابق بطريقة آلية ؛ فالتعبير فى هذه الحالة لا يعنى نسخا مباشراً (بل لا يعنى معرفة) ؛ وإنما هو تشكيل غير مباشر ، ناتج عن قصور النسخ . وللعمل – بناء على ذلك – معنى يفى بأغراضه ، وليس فى حاجة إلى أن يستكمل . وهو معنى ناتج عن ترتيب الانعكاسات الجزئية فى داخل العمل ، وعن نوع من تعذر الانعكاس . ومهمة النقد هى إظهار هذا المعنى .

ومفهوم التعبير أقل إبهاما إذن من مفهوم الانعكاس . فهو يسمح بتحديد بنية العمل كله بوصفها تعارضا يقوم على نقص . والتناقض ، أو النقص ، يملأ عمل تولستوى ، ويحدد مبناه بصفة عامة . وينتج الديالكتيك فى الكتاب (ولعلنا نذكر هنا فكرة بريخت عن ديالكتيك المسرح) عن العلاقة الديالكتيكية القائمة بين الكتاب والديالكتيك الواقعى (أى العملية التاريخية) . والجدل (أو التعارض أو الصراع) كما يبدو فى الكتاب هو نفسه أحد أطراف الجدل الواقعى . ولذلك لا يمكن للتناقضات التى فى الكتاب أن تكون هى تناقضات الواقع ، وإنما هى ناجمة عنها بوصفها محصلة نهائية لعملية ديالكتيكية من التشكل ، تتدخل فيها الوسائل الخاصة بالأدب . إن تولستوى بمثابة مترجم للتناقضات التاريخية فى الواقع ؛ والمترجم هو من يحتل موقعا مركزيا فى علاقة من التبادل . وتولستوى يقدم إلينا التاريخ ذاته بأعماله الأدبية ، لكنه لكى يحقق ذلك ، يضع نفسه (أو أنه يوضع ، فهما سيان) فى داخل الجدل التاريخى . وهو إذ يقف على هذا النحو فى مركز التبادل ، يستكشف السبل المؤدية إلى اقتصاد جديد[23] .

بقى أن نفهم كيف تتم هذه « الترجمة » ؛ أى أن نعرف أطراف الديالكتيك فى الكتاب . ما الطرفان اللذان يظهر التناقض بينهما فى عمل تولستوى ؟ ثمة إجابات مختلفة عن هذا السؤال : بين الأيديولوجيا (بما هى فجوة) والعمل (كما يتحدد بناء على علاقته بالأدب) ؛ بين الأسئلة المطروحة بطريقة واقعية ، والإجابات المقدمة بطريقة مثالية ؛ بين معطيات الواقع ، والملاحظة التى تؤلف بينها . لكن جميع هذه الإجابات ترتد على نحو لا يخلو من المفارقة إلى إجابة واحدة ، هى أن لينين إذ يتحدث عن التناقضات فى عمل تولستوى يعنى دائما تناقضات الأيديولوجيا :

« إن التناقضات فى أفكار تولستوى مرآة حقيقية للظروف المتناقضة التى لعب فيها الفلاحون دورهم التاريخى فى أثناء ثورتنا » . (ص ١٢٤) .

إن الكتاب لا يستقبل فى داخله المضمون الأيديولوجى إلا بين

تناقضه على الفور ، بحيث لا يوجد المضمون فيه إلا فى إطار من التنازع . وبذلك نفهم كيف يوجد تناقض فى « الأفكار » ، وتناقض بين الأفكار والكتاب الذى يقدمها .

وليس هناك ما يدعو إلى أن نطيل القول فى تناقضات الأفكار ؛ لأنها بسيطة الشكل . فهى تقوم أساسا على ما هنالك من اقتران وتعارض بين الاحتجاج الشديد وموقف قوامه الإحجام ؛ على التولوستوية فى تمزقها بين الاتهام والنسيان . ونحن نعرف أن هذا الازدواج لا يرجع إلى تولستوى بصفة خاصة ، وأنه أساساً من عمل « ملايين وملايين من الناس » ، إى جماهير الفلاحين :

« . . إن تولستوى يعتنق وجهة نظر الفلاح الساذج الذى يؤمن بالسلطة الأبوية ؛ وهو يعبر فى نقده وفى مذهبه الفكرى عن سيكولوجية هذا الفلاح . فإذا كان نقد تولستوى يتميز بشدة عاطفته وانفعاله وقوة حجته وحيويته وصدقه وجرأته فى سعيه إلى « أن يصل إلى الجذور » ، وأن يكتشف الأسباب الحقيقية لشقاء الجماهير ، فلأن هذا النقد ينم بحق عما حدث من تحول عنيف فى آراء ملايين الفلاحين على أثر تحررهم من ربقة العبودية ، وإدراكهم أن هذه الحرية إنما تعنى أشكالا جديدة من الفظائع هى الخراب ، والموت جوعا ، والحياة دون مأوى بين صعاليك المدن . . . ولقد كان تولستوى أمينا فى وصفه لمشاعرهم ، بحيث أدخل فى تعاليمه ذاتها سذاجتهم ، وبعدهم عن السياسة ، وتصوفهم ورغبتهم فى اعتزال الدنيا ، و « عدم مقاومة الشر » وسخطهم سخطا لا حول له ولا قوة على الرأسمالية و « سلطة المال » . وهكذا تغلغل فى فكر تولستوى احتجاج ملايين الفلاحين ويأسهم » (ص ١٣٤) .

معنى هذا أن المرآة تصور وجهة نظر الفلاحين بجميع عناصرها . وعن طريق هذه الصورة تبدو العناصر المذكورة متناقضة . بقى أن نعرف ماذا نعنى عندما نتحدث عن التناقضات الأيديولوجية ، ومتى يحق لنا أن نفعل ذلك .

إذا بحثنا طبيعة الأيديولوجيا بصفة عامة[٢٤] ، بدا لنا سريعا أنه من غير الممكن وجود تناقض أيديولوجى - هذا إلا إذا وضعنا الأيديولوجية فى تناقض مع نفسها ؛ إلا إذا حملنا التناقض إليها فى إطار حوار أيديولوجى بدوره . فالأيديولوجيا بحكم تعريفها لا تعوزها الإجابات فى نقاش متناقض ، لأنها مهيأة لذلك ، فهى ما وجدت إلا لتمحو كل أثر للتناقض . والأيديولوجيا من حيث هى أيديولوجيا لا تنهار إذن إلا إذا واجهت الأسئلة الحقيقية . لكن حدوث ذلك يقتضى أن تكون الأيديولوجيا عاجزة عن سماع هذه الأسئلة ؛ أى أن تكون عاجزة عن ترجمتها إلى لغتها الخاصة . فلما كانت الأيديولوجيا حلا زائفا لنقاش حقيقى ، فإنها فى نظر نفسها سديدة دائما من حيث هى إجابة . والمهم إذن أنها لا يمكن أن تجيب أبدا عن السؤال المطروح . فهى كاملة لأنها قادرة على أن تطيل بقاءها برغم نقصها . وهى من ثم على خطأ ، ودائما يتهددها خطر أساسى لا يمكنها أن تواجهه على حقيقته ،

ألا وهو فقدان الواقع . وليس من الممكن للأيديولوجيا أن تصدق مع نفسها إلا بقدر ما تبقى إجابة غير شافية عن السؤال الذى تتخذه أساسا لها ، وحجة تتعلل بها فى الوقت نفسه . ونقطة الضعف الأساسية فى أى أيديولوجيا هى أنها لا تستطيع أبدا أن تدرك بنفسها حدودها الحقيقية ؛ فهى على أفضل تقدير تستطيع أن تدرك هذه الحدود عن طريق مصدر آخر ، أى نتيجة لنقد جذرى فعال ، وليس نتيجة لدحض مضمونها بصورة سطحية - وعندئذ يستغنى عن نقد الأيديولوجيا بنقد ماهو أيديولوجى .

فلنقل إذن إن الأيديولوجيا ليست مغرّبة عن نفسها ، أو متناقضة مع نفسها ، بقدر ما هى أسيرة . ولكن أسيرة أى شىء ؟ إذا أجبنا بأنها أسيرة ذاتها ، وقعنا فى الوهم وفى التناقض الزائف . والأصح أن نقول إنها أسيرة حدودها ؛ فهذا أمر مختلف ؛ وهو ليس بالأمر الواضح . الأيديولوجيا سجينة ، وخطؤها أنها تدعى أنها غير محدودة (أى أن لديها إجابة عن كل سؤال) داخل حدودها . ولذلك كانت الأيديولوجيا عاجزة عن أن تكون نسقا فكريا ، فذلك هو شرط ظهور التناقض (إذ لا يمكن أن ينشأ التناقض إلا داخل نسق يخضع لبنية محددة ، وإلا اقتصر الأمر على وجود تعارض) . والأيديولوجيا كل زائف لأنها لم تحدد لنفسها حدودها ؛ لأنها لا تستطيع أن تواجه بالفكر مواقع حدودها . فهى قد تلقت هذه الحدود ، لكنها تكرس وجودها لنسيان هذه الهبة الأولى . وهذه الحدود المفروضة التى تدوم وتظل كامنة أبدا ، هى سبب التنافر المتأصل فى بنية كل أيديولوجيا : التنافر فيما بين انفتاحها الظاهر وانغلاقها الباطن .

من هنا كانت الخلفية الأيديولوجية التى ترتكز عليها حقا كل أشكال التعبير وكل المظاهر الأيديولوجية ، هى فى صميمها خلفية صامتة لا تبين ، بحيث يمكن أن يقال إنها غير واعية . ولكن ينبغى أن نؤكد أن هذه الخلفية غير الواعية ليست معرفة صامتة ، وإنما هى جهل كامل بنفسها . فإذا صمتت ، كان صمتها عما لا يمكنها الحديث عنه . وعلينا إذن أن نحتفظ لعبارة « الخلفية الأيديولوجية » كل ما تنطوى عليه من إبهام ؛ فهى تشير إلى ذلك الأفق الأيديولوجى الذى لا ينفد والذى لا يتحفظ إلا لأن هناك دوما قصة تروى ؛ كما أنها تشير إلى ذلك الفراغ الذى يقوم عليه بناء ما هو أيديولوجى ذاته ، والذى يستمد منه مكانته . ولما كانت الأيديولوجيا تشبه عالما يدور حول شمس كبرى لكنها غائبة ، فإنها تتكون مما لا تستطيع الكلام عنه ؛ فهى توجد لأن هناك من الأمور ما ينبغى الصمت بشأنه . وبهذا المعنى أمكن للينين أن يقول : « إن صمت تولستوى فصيح العبارة » .

فإذا استجوبنا إحدى الأيديولوجيات أو حققنا معها ، أمكن فى نهاية المطاف أن نكتشف حدودها ؛ لأننا نلقاها كما لو كانت عقبة لا يمكن تخطيها ؛ فهى موجودة ، لكننا لا نستطيع أن ندفعها إلى الكلام . وينبغى إذن لكى نعرف ماذا تريد الأيديولوجيا أن تقول ، أن نعبر عما تعنيه ؛ أن نخرج من نطاقها ؛ أن نهاجمها من الخارج فنسعى إلى إضفاء الشكل على مالا شكل له . ولا يعنى هذا أن نحاول وصفها ؛ فلن نتبين أعراض ضعفها من إجاباتها ، وهى التى يمكن دائما أن تتسلسل فى اتساق لا يعاب ، وإنما نتبينها من الأسئلة التى لا تجيب عنها .

فإذا قال لينين إن « أفكار تولستوى مرآة لأوجه الضعف وجوانب

القصور . . » فإن هذا يعنى أن الصورة التى فى المرآة ليست من طبيعة أيديولوجية تماما . ولابد أن حدثا ما قد وقع فيما بين الأيديولوجيا والكتاب الذى يعبر عنها ؛ وليس البعد بينهما من قبيل اللباقة المجردة . فإذا كانت الأيديولوجيا فى حد ذاتها تبدو دائما ممتلئة وحافلة ، فإنها ، بوجودها فى الرواية ، تبدأ فى البوح بأوجه النقص فيها ، وتظهر فى حجمها الحقيقى ، إذ تتشكل فى صورة مرئية . ففى الكتاب ، وعن طريق الكتاب ، يصبح من الممكن الخروج من مجال الأيديولوجيا التلقائية ؛ من الوعى الزائف بالذات وبالتاريخ والزمان . ذلك أن الكتاب يرسم للأيديولوجيا صورة معينة ، يضفى عليها من القسمات ما لم يكن لها ، ويبينها . وهو من ثم يواجهها ضمنا بوصفها موضوعا ، بدلا من أن يحياها من الداخل وكأنها وعى داخلى ؛ إنه يستكشفها (كما استكشف بلزاك باريس فى « الكوميديا البشرية » مثلا) وهو يخضعها لامتحان الكلمة المكتوبة ، لتلك النظرة المتربصة التى تقتنص كل ما هو ذاتى وتبلوره على شكل موقف موضوعى . إن الأيديولوجيا التلقائية التى يحيا الناس فى إطارها (والتى ليست تلقائية فيما تنتج ، ولكن لأن الناس يعتقدون أنهم يكتسبونها على نحو تلقائى) لا تنعكس فى مرآة الكتاب انعكاسا ؛ ولكن الكتاب يهشمها ويقلبها فيجعل داخلها خارجها ؛ لأن صياغتها فى عمل أدبى يكسبها وضعا آخر غير وضعها بوصفها حالة من حالات الوعى . فلما كان الفن ، أو الأدب على الأقل ، يحتقر بطبيعته الرؤية الساذجة للعالم ، فإنه يجعل من الأسطورة والوهم موضوعات مرئية .

إن أدب تولستوى موجه نحو عملية من النقد الاجتماعى العقيم ، ولكنه يضع فى متناولنا ، إذا تجاوزنا هذه الاستجابة بما فيها من أريحية غير مجدية ، مسألة تاريخية خصها بالاهتمام . ومن المؤكد إذن أن العمل الأدبى يتحدد بعلاقته بالأيديولوجيا ، لكن هذه العلاقة ليست علاقة من التشابه (كما يحدث فى حالة الصورة المطابقة لأصلها) ، وإنما هى دائما علاقة من التناقض بدرجة أو بأخرى . فالعمل الأدبى يتألف ضد أيديولوجيا ما ، بقدر ما يتألف انطلاقا منها . وهويسهم ، على نحو ضمنى دائما ، فى فضحها ، لأنه ـ على الأقل ـ يرسم حدودها . ومن ثم كان بطلان أى محاولة « لإزالة الزيف » فى حالة الأعمال الأدبية ؛ فهى تقوم بحكم طبيعتها ذاتها على هذا المسعى .

ولكن لا ينبغى أن يقال إن الكتاب يجرى حوارا مع الأيديولوجيا ؛ فتلك أسوأ طريقة ممكنة للوقوع فى حبائلها . ومهمته ـ على عكس ذلك ـ هى أن يعرض الأيديولوجيا فى صورة غير أيديولوجية . فإذا استعنا بالتفرقة الكلاسيكية بين الشكل والمضمون ـ وهى تفرقة لا يجوز تعميم استخدامها ـ أمكننا أن نقول إن للعمل مضمونا أيديولوجيًّا ، ولكنه يخلع على هذا المضمون شكلا محددا . وحتى لو افترضنا أن هذا الشكل أيديولوجى بدوره ، فإن هذا الازدواج من شأنه أن يؤدى إلى تصدع الأيديولوجيا داخل نطاقها ذاته . وليست الأيديولوجيا هى التى تتخذ من نفسها حينئذ موضوعا للتفكير ، ولكن عمل المرآة يحدث فى داخلها نقصا كاشفا ، فيظهر ما فيها من اختلافات وتنافر ، أو ما فيها من عدم اتساق ذى دلالة .

وبذلك يمكن تقدير الفجوة التى تفصل العمل الفنى عن المعرفة الحقيقية (المعرفة العلمية) ، وإن كانت تقارب بينهما أيضا ؛ لأنهما يشتركان فى بعدهما عن الأيديولوجيا. فالعلم يلغى الأيديولوجيا ويمحوها ، أما العمل الأدبى فإنه يشكك فيها إذ يستخدمها . ولئن كان من الممكن تصور الأيديولوجيا فى شكل مجموعة غير منظمة من الدلالات ، فإن العمل الأدبى يقترح قراءة هذه الدلالات بطريقة معينة ؛ إذ يربط بينها بما هى علامات . ومهمة النقد هى أن يعلمنا كيف نقرأ هذه العلامات .

***

وبذلك يبدو أننا قد استنفدنا ما فى مفهوم المرآة من معان . ففى المرآة تلتقى الانعكاسات التى تتشكل على سطح أعمى ، تماما كما تتشكل الألوان فى اللحظة المناسبة فى شكل لوحة على قماش الرسم . ولينين يعلمنا أن النظر فى المرايا ليس بالأمر البسيط ؛ فقد حرص على أن يتناولها بالدراسة الفاحصة .

لقد حدثنا ديديرو فى الإضافة[٢٥] التى كتبها لـ « رسالة عن العميان » عن فتاة عمياء هى الآنسة دى ساليناك ، فقال : « كانت تمزح أحيانا فتقف أمام مرآة وترتدى ملابسها وتحاكى كل ملامح المرأة اللعوب إذ تشحذ أسلحة إغرائها . وكانت محاكاتها من الدقة بحيث كانت تثير الضحك » . لكن يحسن أن نغلق أعيننا عن هذا الضحك . فإذا كان الأمر لعبا ، جاز لنا أن نتساءل عمن تجوز عليه الحيلة ؛ أهو المرآة التى تجيب ، أم هو من يعتقد أنه يبصر العمياء لأنه يرى صورتها فى المرآة . لكن الشخص الذى لا يبصر هو سيد الموقف فى هذه اللعبة ؛ فهى قريبة من صورتها ، وهى تتحكم فيها . كما حدثنا ديديرو عن الفتاة نفسها فقال : « كان بمستطاعها إذا سمعت الغناء أن تميز أصواتا سمراء وأخرى شقراء » . فإذا جن الليل هازم الأبصار ، اهتدت إلى نوع أوثق من النظر . « كانت تقول عند مقدم الليل إن ملكنا يشرف على نهايته ، وإن ملكها يوشك أن يبدأ » . بقى أن نعرف ما إذا كان الليل ، ذلك « الملك » الذى يهزم الصور ، يؤدى إلى اختفاء الصور أم يحفظها . وليس من قبيل المصادفة إذن أن « رسالة عن العميان » تنتهى بنا ـ عند الحديث عن حالة سوندرسن الشهير ـ إلى علم للانعكاسات . « سألته ماذا تعنى المرآة بالنسبة إليه ، فأجاب قائلا : إنها آلة تظهر الأشياء على مسافة من الأشياء ذاتها ، فهى كيدى ، لايتعين على أن أضعها بالقرب من شىء ما لكى أحسه »[٢٦] .

« آلة تظهر الأشياء على مسافة من الأشياء ذاتها » . ذلك أن المرآة تضفى على الأشياء أبعادا جديدة ؛ تعمقها فتحولها بحيث تبدو مباينة لنفسها . إنها توسع نطاق العالم ، لكنها ـ بالإضافة إلى ذلك ـ تمسك به وتنفخه وتمزقه . وفيها يكتمل الشىء ويتصدع فى الوقت نفسه . وإذا كانت المرآة تبنى ، فإن البناء فى هذه الحالة مضاد لعملية التكوين ؛ فهى لا تنشر الشىء ولكن تحطمه . ومن هذا التصدع تنبثق الصور فتصور العالم وقواه ، فتظهر وتختفى ، ويصيبها التشويه فى لحظة التشكل ذاتها . ومن ثم كان الخوف الطفولى بإزاء المرايا ؛ الخوف من أن ترى العين فيها شيئا آخر ، وإن ظل هو الشىء نفسه .

وبهذا المعنى يمكن وصف الأدب بالمرآة ؛ فهو إذ ينقل الأشياء من مواضعها يحتفظ بصورها ؛ وهو يسقط سطحه الرقيق على العالم وعلى التاريخ ؛ وهو يخترقهما ويحطمهما ؛ وفى أعقابه تنشأ الصور .

الهوامش :

(١) انظر في هذا الصدد :

Claude Prévost, Lenine, la Politique et la Litterature

في (Litterature, Politique, Idéogie, Paris, 1973)

Lenine, Sur l'art et la litterature, Paris 1975.

(وهي مجموعة من النصوص ، اختارها وقدمها Jean — Michel Palmier ؛ انظر على وجه التحديد تقديم باليير لمقالات لينين عن تولستوي في المجلد الثالث من هذه المجموعة) . (م) .

(٢) انظر خطاب إنجلز إلى مارجريت هاركنس Margaret Harkness ، الذي ترد مقتطفات منه في :

Maynard Solmon (ed), Marxism and Literature, Brighton, England, 1979, pp. 67-69. (م)

(٣) انظر الترجمة الفرنسية لـ « كتابات موسكو » للوكاتش :

- Georges Lukačs, Ecrits de Moscou, Paris 1974. (م)

(٤) انظر الترجمة الإنجليزية لكتاب ماشري « من أجل نظرية للإنتاج الأدبي » ، التي اضطلع بها Geoffrey Wall :

- A Theory of Literary Production, London 1978.

(٥) إنه لما يثير الدهشة أن تكون للأيديولوجيا في نظر ماشري قيمة تجاوز التاريخ ، فإذا لم يكن ثمة خطأ مطبعي ، فإن من المحتمل أن يكون هذا الرأي الذي يلقيه ماشري على نحو عابر ناتجاً عن تأثير ألتوسير . ذلك أن للأيديولوجيا في نظر هذا الأخير قيمة تجاوز التاريخ بمعنى من المعاني . فهو يرى أن جميع الأيديولوجيات تؤدي ـــ برغم اختلافاتها بحسب المناطق والعصور ـــ وظيفة واحدة ، وهي أنها تحول الأفراد إلى « ذوات » أو « أشخاص » ؛ أي أنها تجعل الفرد يعيش علاقته بظروف وجوده الواقعية بطريقة يتوهم بمقتضاها أنه ذات مستقلة حرة . وبهذه الوسيلة على وجه التحديد يمكن إخضاع الفرد ؛ يمكن إقناعه أو إيهامه بأنه اختار قيوده بمحض إرادته . انظر :

Louis Althusser, (Idéologie et appareils d'etat) نشرت أولاً في La Pensée ، العدد ١٥٠ (يونيو ١٩٧٠) ، ثم جمعت مع مقالات أخرى في كتاب بعنوان (Positions)(١٩٧٦) . (م) .

(٦) Engelhardt . وهو كاتب « شعبي » ، نسبة إلى المذهب الذي يفترض أن عامة الشعب هم مصدر الحكمة والفضائل (م) .

(٧) انظر ما كتبه لينين عن « تطلعات الفلاحين الثورية الرامية إلى تحقيق المساواة ؛ فلقد كانوا يناضلون من أجل تغيير سلطة الملاك العقاريين تغييراً كاملاً ، ومن أجل إلغاء الملكيات الإقطاعية الكبرى » . (في مقالته الصادرة في ١٩١٢ عن هرزن) .

(٨) تلك هي المرحلة الديمقراطية من التاريخ الروسي ؛ وهي ديمقراطية فلاحين وديمقراطية بورجوازية . ومن ثم كانت التسمية المركبة التي يرددها لينين : الثورة البورجوازية ـــ الفلاحية . (ص ١٢٣ و ص ١٢٧) .

(٩) نشر لينين مقالته هذه في « البرافدا » (١٩٢١) عن مجموعة من القصص القصيرة صدرت في باريس في السنة نفسها بعنوان « اثنتا عشرة سكيناً في ظهر الثورة » ، لكاتب يدعى أركادي أفيرتشنكو ؛ وكان من الروس المهاجرين المعادين للنظام السوفيتي . ولينين يكتب عن هذا القصاص بشيء من السخرية ؛ لأن قصصه التي كتبها دفاعاً عن النظام البائد تؤدي في الواقع إلى فضحه وإدانته . ولكن لينين يثني في الوقت نفسه على أفيرتشنكو ، بل يوصي بإعادة طبع بعض قصصه ، لأنه صادق ، وعلى معرفة بالواقع قبل الثورة ؛ وقد انتصرت واقعيته على رجعيته . (م) .

(١٠) لكن هذه الحقبة لا تتحدد بتطبيق معيار التعاصر ميكانيكياً .

(١١) « . . . كان تولستوي ينتمي بحكم مولده وتربيته إلى الطبقة العليا من النبلاء الملاك في روسيا ؛ لكنه قطع وشائجه بجميع الآراء السائدة في ذلك الوسط . . . » . (١٣٣) .

(١٢) من الممكن الاستعاضة عن كلمة « الآسيوية » بكلمة « الشرقية » دون إخلال بما يعنيه لينين . (م) .

(١٣) وسوف يتقرر مصير أعمال تولستوي بعد وفاته بهذا القصور (الذي يعني النقص) . فلن تتورع البورجوازية في مرحلة أخرى من تطورها ، يغلب فيها صراعها مع البروليتاريا كل صراع آخر ، عن أن تستغل أعمال تولستوي لصالحها ، فتستخدمها سلاحاً ضد الثورة البروليتارية . وقد كتب لينين هذه المقالات لينتزع منها هذا السلاح ، وليعيد أدب تولستوي إلى جمهوره الحقيقي . انظر في هذا الصدد المقالة الخامسة : « أبطال التحفظات » .

(١٤) يستخدم المؤلف كلمة « الكتاب » ليدل على النص أو العمل الأدبي . (م) .

(١٥) لا يجوز رد العمل الأدبي إلى أيديولوجيته إلا في ظروف خاصة . ومثال ذلك أن هرزن كان مصيباً في رأي لينين عندما كتب قائلاً : « إن الأدب الذي يتجه شعب محروم من الحرية السياسية هو المنبر الوحيد الذي يمكن له عن طريقه أن يطلق صيحات سخطه وضميره » . (« الأعمال الكاملة » ، المجلد السادس ، ص ٣٥٠) . وفي مثل هذه الحالة يصبح الأدب بمثابة تعبير أيديولوجي . لكن استخدام الأدب على هذا النحو ، وإن كان مشروعاً تماماً ، يترك مشكلة تحديد طبيعة الأدب معلقة .

(١٦) إن ما يقوله المؤلف في هذا الموضع ليس واضحاً كل الوضوح . لكن يبدو أنه يعني شيئاً من قبيل ما يلي . إن النقد البورجوازي إذ يطرح فكرة الفن للفن ، وينادي باكتفاء العمل الفني بذاته ، إنما يصدر عن موقف أيديولوجي ؛ لأنه غير مطابق للواقع ، ولأنه لا يخلو من عنصر المصلحة ؛ فالنقد البورجوازي لا يريد للفن أن يتناول المجتمع الرأسمالي بالتمحيص . فإذا تناول النقد البورجوازي الأدب الملتزم أو الأدب الهادف ، تجاهل ما فيه من مقومات جمالية ، ولم ير فيه إلا الأيديولوجيا التي يتضمنها ، وعامله كأنه أيديولوجيا صرف . (م) .

(١٧) كتاب جون ريد (John Reed) عن ثورة أكتوبر ١٩١٧ : « عشرة أيام هزت العالم » . (م) .

(١٨) يستخدم ماشري هنا فكرة التجويف ليدل على توقف الصورة المنعكسة على القوى التي تخرج عن نطاق المجال الذي تصوره مباشرة ؛ فهذه القوى تخترق الصورة و « تحفر » فيها وتتغلغل في صميمها . و « التجويف » الناتج ذو جانبين ؛ فهو ناجم عن تأثيرات خارجية ، لكنه في الوقت نفسه جزء من الشيء المجوف . وسوف يتحدث ماشري فيما يلي عن اندراج الأيديولوجيا في العمل الأدبي وكأنها منه في فجوة . فالأيديولوجيا تدخل العمل الأدبي من خارجه ؛ لأنها ليست من صنع الكاتب ، لكنها في الوقت نفسه جزء لا يتجزأ من العمل الأدبي ؛ فكأنها فجوة أو تجويف فيه . (م) .

(١٩) الانتقال المعني هو انتقال تناقضات الواقع إلى العمل الأدبي بوصفه صورة للواقع . وماشري يريد أن يقول إن التناقض في العمل الأدبي لا ينتقل إليه من الواقع عن طريق النسخ ، وإنما ينتقل إليه بطريقة أخرى أكثر تعقيداً ، ووفقاً لقوانين أخرى . (م) .

(٢٠) يقول لينين في الفقرة التي يشير إليها ماشري ويلخصها : « إن التناقضات التي توجد في أعمال تولستوي ومذهبه ، وفي مدرسة تولستوي بأسرها ، تناقضات صارخة . فهناك من ناحية روائي عبقري لم يرسم للحياة الروسية لوحات فذة فحسب ، وإنما قدم أيضاً إلى الأدب العالمي أعمالاً من المرتبة الأولى ؛ وهناك ـــ من الناحية الأخرى ـــ صاحب أملاك يؤدي دور رجل به هوس . وهناك ـــ من ناحية ـــ احتجاج على النفاق والزيف الاجتماعيين بشدة ملحوظة ، وبصراحة وصدق ؛ وهناك ـــ من الناحية الأخرى ـــ « التولستوي » ، أي ذلك البكاء المنهك الهستيري ، الذي يدعى المثقف الروسي ، والذي يضرب بيده على صدره أمام الناس قائلاً : « أنا منحرف ووضيع ، لكنني أجاهد من أجل تحسين نفسي . وأنا أمتنع عن أكل اللحم فلا أقرب إلا كريات الأرز » . وهناك ـــ من ناحية ـــ نقد الاستغلال الرأسمالي بلا هوادة ، وإدانة العنف الذي تمارسه الحكومة ، ومهازل القضاء ، وإدارة الدولة ، وكشف التناقضات العميقة بين زيادة الثروات وانتصارات الحضارة من جهة ، وزيادة البؤس والجهل والشقاء بين الجماهير العاملة من جهة أخرى . وهناك ـــ من ناحية أخرى ـــ المتدين الذي به هوس ، والذي يعظ الناس « بعدم مقاومة الشر » بالعنف . وهناك ـــ من ناحية ـــ الواقعية في أوضح صورها ، ونزع الأقنعة أيا ما كانت ، وهناك ـــ من الناحية الأخرى ـــ وعظ الناس بأسوأ الأشياء . . . » . (م) .

(٢١) لقد ترجمت هذه العبارة بشيء من التصرف ؛ فماشري يقول حرفياً « . . . بحيث لا تشكل في العمل بناء هو منه بمثابة السر » . وهي طريقة ملتوية في التعبير . لكن الحديث هنا عن البناء أو عن العمارة (architecture) على وجه التحديد لا يخلو من مغزى ؛ فهو ينطوي ـــ فيما يبدو ـــ على نقد للبنيوية . يريد ماشري أن يقول إن تناقضات تولستوي لا تشكل في عمله الأدبي « بنية عميقة » على حد تعبير البنيويين (وإن كانت تحدد بنية ذلك العمل بمعنى آخر للبنية) . (م) .

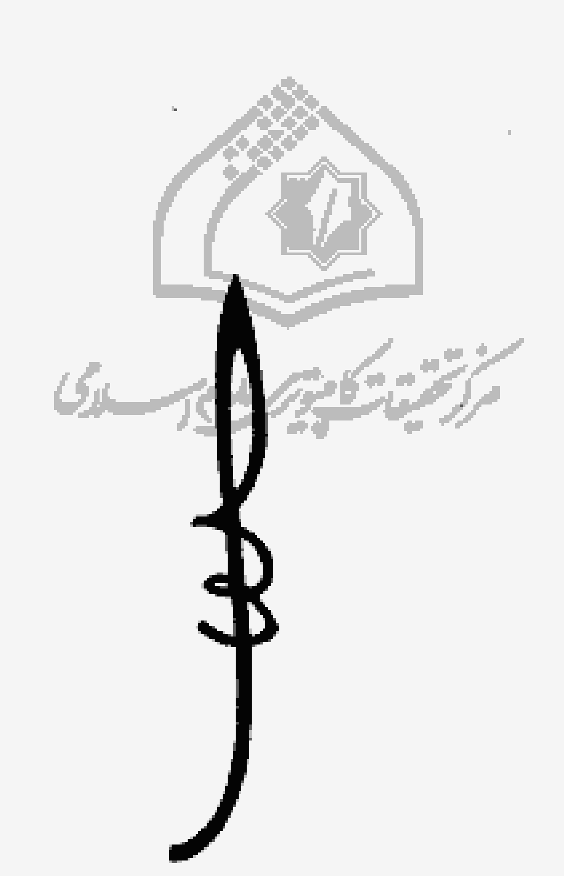
(٢٢) قد يمكننا هنا أن نستعيض عن الصورة فى المرآة « بالصورة فى السجادة » كما تتضح من قصة مشهورة لهنرى جيمس .

(٢٣) « الاقتصاد » المعنى هنا لا يعنى الاقتصاديين ورجال الأعمال والمال . إنه الاقتصاد الذى ينطوى عليه إنتاج العمل الأدبى بوصفه تنظيماً أو تشكيلاً جديداً « يعكس » صورة للواقع دون أن ينقله بحذافيره . (م) .

(٢٤) للاطلاع على مثل هذا البحث ، انظر : ل . ألتوسير : « الماركسية والإنسانية » ، فى « من أجل ماركس » .

(٢٥) يشير ماشرى إلى « الإضافة » ، لكن الواقع هو أن النص موضوع الحديث ـ الذى ألفه ديديرو بعد مضى ثلاثين عاماً على كتابة « رسالة عن العميان » ـ يحمل عنوان : « إضافات إلى رسالة عن العميان » . (م) .

(٢٦) ماشرى يفتقر هنا إلى الدقة ؛ فالواقع أن الحوار الذى ينقله عن ديديرو لم يجر مع سوندرسن (أستاذ الرياضيات بجامعة كيمبردج) ، ولكن مع رجل آخر كان كذلك مكفوفاً . وقد أشار إليه ديديرو (انظر الصفحات الأولى من « رسالة عن العميان ») بوصفه « المكفوف الذى ولد أعمى بپويسو » (نسبة إلى مكان فى فرنسا) . (م)



في
الأيديولوجيا
الاشتراكية

جورج برنارد شو*
دراسة
السوبرمان البرجوازي

كريستوفر كودويل
تقديم وترجمة: إبراهيم حمادة

« إنه رجل طيب ، وقع بين الفابيين »
لينين

تقديم

من المألوف أن تصدر ـ بين الحين والآخر ـ في المحيط الأدبي بإنجلترا وأمريكا ، كتب في النقد ؛ يشترك في تحريرها نقاد متعددو الاتجاهات والمذاهب ، بمقالاتهم وبحوثهم التي تتناول مختلف الأشكال الأدبية .

ومن الملاحظ أن غالبية كتب تلك المجموعات النقدية ـ التي صدرت خلال العقود الأربعة الأخيرة ـ لا تكاد تخلو من مقالة ـ أو أكثر ـ للناقد الإنجليزي الراحل كريستوفر كودويل ؛ بوصفه أحد ممثلي الفكر الاشتراكي البارزين في عالم النقد الأدبي . (١)

وكرستوفر كودويل ، هو الاسم المعار إلى قلم كريستوفر سانت جورج اسبرج SPRIGG ، أحد الشبان الأفذاذ ، المتعددي المواهب ، الذين يبشرون ـ في سن مبكرة ـ بمستقبل فكري أو فني مزهر ، إلا أن الموت يخترمهم ، قبل أن ينضجوا ، ويحققوا بعض ماوعدوا به .

ولد كريستوفر في بيوتني في العشرين من أكتوبر عام ١٩٠٧ ، والتحق بالمدرسة البندكتية في إيلنج ، ولكنه انقطع عن الدراسة وهو في الخامسة عشرة من عمره ، وراح يخوض غمار الحياة العملية ، بذهن متوقد ، وملكة إبداعية أصيلة ، وقدرة عجيبة على تحصيل المعرفة ؛ إذ استطاع ـ قبل أن يبلغ الخامسة والعشرين من عمره القصير ـ أن يعمل صحفيا في جريدة « يوركشاير أوبزرفر » مدة تزيد على ثلاث سنوات ، وأن يشغف بالهندسة ، والعلوم ، والملاحة الجويّة ، ويعمل محرّرًا ثم مديرًا لدار نشر متخصصة في علوم الطيران ، وأن يخترع جهازاً خاصًا بتعشيق التّروس الآلية ، أشاد به المتخصّصون في إحدى مجلات هندسة السيارات . هذا ، بالإضافة إلى مانشره من خمسة كتب مدرسية حول الطيران ، وسبع روايات بوليسية ، وبعض القصص القصيرة والقصائد .

وفي سنة ١٩٣٤ ، أخذ كريستوفر كودويل يهتم بأسس التفكير الماركسي ؛ فدرس أعمال ماركس وإنجلز ولينين ، وبعض شرّاحهم ومعارضيهم . وفي العام التالي ، سكن في حي بوبلر بلندن ، وانضمّ إلى فرع الحزب به ، وأخذ يخالط عمال حوض السفن ، وأفراد الطبقة البروليتارية ، ويشاركهم مشكلاتهم وتطلعاتهم المستقبلية .

ولما اشتعلت نيران الحرب الأهلية في إسبانيا ، اختير كودويل ليسوق سيارة إسعاف ، اشتراها فرع الحزب بالتبرعات التي جمعها .

* فصل من كتاب «دراسات في ثقافة تحتضر» لكريستوفر كودويل
Christopher Caudwell, George Bernard Shaw : A Study of the Bourgeois Superman, in Studies in a Dying Culture. London, Dodd Mead, 1958.

وبعد توصيلها إلى الجمهوريين المناضلين ، انخرط جنديا فى « اللواء الدولى » . وخلال إحدى الغارات الحربية المعادية ، قتل كودويل مع الكثيرين من رفاقه ، وكان ذلك فى اليوم الثانى عشر من شهر فبراير عام ١٩٣٧ ، ولم يكن قد أتمّ الثلاثين من عمره .

ولقد ترك كودويل أعمالاً أدبية ونقدية مخطوطة ، نشر معظمها بعد موته . وفى مقدمة تلك الأعمال التى طبعت :

- « هذى يدى » (رواية) - ١٩٣٦ .
- « أزمة فى الفيزيقا » - ١٩٣٩ .
- « قصائد » - ١٩٤٩ .
- « دراسات فى ثقافة تحتضر » - ١٩٥٨ .[٢]
- « دراسات إضافية فى ثقافة تحتضر » - ١٩٥٨ .
- « الوهم والواقع : دراسة فى منابع الشعر » - ١٩٦٣ .[٣]
- « الرواية والواقعية : دراسة فى الأدب الإنجليزى البرجوازى » - ١٩٧١ .

ولقد عدت كتابات كودويل ــ برغم ضآلة حجمها الكمىّ ــ من أولى المحاولات التى بذلت للوصول إلى حلول ماركسية ، لمشكلات علم الجمال الأساسية ،[٤] بل بقى طوال ثلاثين عاما ــ على الأقل ــ بعد موته ، أهم ناقد ظهر فى الثقافة الإنجليزية ، واستطاع أن يحلل بعض جوانبها ، فى ضوء استيعاب واعٍ للمفاهيم الماركسية . ولعل أبرز إسهام شارك به فى علم الجمال الماركسى ــ كما يقول دارسوه ــ هو نظريته فى وظيفة الأدب .

فلم يكن يعنيه سبب إنتاج المجتمعات المختلفة أنماطاً مختلفة من الأدب ، بقدر ما كان يعنيه سبب وجود الأدب والفن بوجه عام . ومن هنا ، أخذ يدرس الأدب (فى) المجتمع ، وليس بوصفه مجرد انعكاس للمجتمع . ومع أن الفن يعمل من خلال أفراد ــ إذ إن مهمته تتعلق بالأفراد بماهم أفراد ، إلا أن كودويل وجد أن مهمة الأدب الاجتماعية لاتتضح إلا عند الالتزام بنظرة إلى المجتمع فى كليته . وللوصول إلى تلك المهمة الاجتماعية ، كان عليه أن يلتزم بنظرة جدلية للأدب ، لا ترى فيه أعمالا جامدة ، وإنما صيرورة . فالأدب والمجتمع يعيشان فى وحدة جدلية ؛ والوجود الاجتماعى لا يقوم إلا بتصميم الأدب فحسب ، ولكن الأدب ــ بدوره ــ يقوم بالتأثير فى المجتمع . لقد درس كودويل ــ فى أعماله المتأخرة بصفة خاصة ــ الأدب فى علاقته بحياة المجتمع ؛ وهو مدرك أن الأدب ــ كأى نتاج اجتماعى آخر ــ يؤدّى شيئا له وظيفة فى حياة الإنسان .

ولاشك أن كودويل ليس الناقد الأول ــ أو الوحيد ــ الذى يؤمن بأن للأدب وظيفة ، ولكنه الرائد الذى حاول أن يصل إلى نظرية تتعلق بالوظيفة الاجتماعية للأدب ؛ أى نظرية للأدب بوصفه عاملا له وظيفة ، يعمل فى المجتمع كله ، وليس فى الأفراد بماهم وحدات منفصلة تؤلف هذا المجتمع .

ولاشك ــ مرة أخرى ــ أن هناك نقاداً آخرين ، رأوا للأدب وظيفة اجتماعية ، ولكن دون أن يروْا هدفاً لتلك الوظيفة . فالقول بأن الأدب « يفعل شيئا » ، ليس كافيا ، وإنما يجب أن يكون للوظيفة هدف وغاية . وهنا يرى كودويل أن الأدب يعمل كى يزيد من حرية الإنسان . وهو عندما يقوم بمهمته على نحو صحيح ، يزيد من تحرّر الإنسان ، وتحرّر المجتمع . والأدب الذى لايزيد من حرية الإنسان ــ أو ينقص منها ــ لا يؤدى مهمته على النحو الصحيح ، بل هو أدبٌ سيىء .[٥]

ومن الملاحظ أن الدارس لأعمال كودويل النقدية ، لا يعدم ــ برغم سخائها الفكرى ــ أن يلمس مزيجا من السلبيات فى التفكير والتعبير ؛ فهى تفتقر إلى التنظيم والمنهجية الأكاديمية ؛ كما أنه يقفز من نقطة إلى أخرى ، ويعتسف الاستنتاج ، ويلعب بالألفاظ والعبارات ، ويتغامض ، ويتناقض ، ويتطرف ؛ ولربما رجع ذلك ــ وغيره ــ إلى أنه وضع كتاباته فى مرحلة غضّة من حياته ، وفى مدة قصيرة . ومن هنا يصعب نعته بأنه « باحث ناضج » .

ومقالته عن شو ــ التى نترجمها هنا ــ مصابة فى أصلها ، ببعض تلك المآخذ ، كما أنها تتوغل فى التفسيرات والتعليلات الأيديولوجية على نحو عريض ، فى حين أنها لاتتيح غير فرصة جدّ محدودة لمسرحيات شو ، التى كان يجب أن تحتل المساحة الأعرض ، لأنها لبّ الموضوع . وكما أن آراءه لا تعبرّ إلا عن موقفه الفكرى الشخصى ، وتحتاج إلى تعليقات مستفيضة خارج النطاق الأدبى ، فإن فكر شو ــ وأعماله المسرحية بصفة خاصة ــ تعد فى نظر المترجم ، أوسع من أن ينظر إليها الناقد من ثقب فى باب . فتراث شو المسرحى ــ حتى موت كودويل ــ كان ولمّا يزل أكبر حجماً من تحليلاته الأيديولوجية ، حتى ولو كان ــ بحق ــ أول منظَر تطبيقى للفكر الماركسى ، فى النقد الإنجليزى .[٦]

جورج برنارد شو :
دراسة السوبرمان البرجوازى

اكتسب جورج برنارد شو ــ خلال حياته ــ اعترافاً بشهرة عريضة بين أفراد « الطبقة الوسطى » العاديين ، سواء هنا فى إنجلترا ، أو فى أمريكا ، بوصفه ممثّلاً للفكر الاشتراكى . وقضية شو ممتعة ، وذات دلالة فى كثير من الأوجه ، وتبرهن على مدى استعصاء الوهم البرجوازى وعناده . فقد يكون البرجوازى مليّاً بأصول الماركسية ، وحادًّا فى نقده للنظام الاشتراكى ، بل حريصاً على تغييره ، ولكن ــ مع هذا ــ لا يؤدى ذلك كله ، إلا إلى ضرب الهواء ضرباً عبثيا ، لأنه يعتقد أن الإنسان حرّ فى ذاته .

وشو فوضوى سابق ، ونباتى ، وعضو فى الجمعية الفابية ، ثم فاشستى اشتراكى فى أعوامه الأخيرة . وهو ــ حتما ــ اشتراكى يوتوبى . وقد شرح فكرته عن اليوتوبيا فى مسرحيته « العودة إلى ميتشولح » ، حيث فردوس القدامى الذين كانوا يقضون أيامهم فى مسائل الفكر ، فى حين كان الشبان المتخايلون مشغولين بالعمل الفعال فى مجالى الإبداع الفنى والعلوم .

ثم كشف شو ــ بعدئذ ــ عن ضعف ، وكذلك عن جوهر نوعية اشتراكيته المتّسمة بالبرجوازية . وهى تعطى الأولوية للتأمل الخالص . وعند التأمل المحض ، يكون المرء وحيداً ، ومعفى ــ على نحو واضح ــ من التعاون ، وملفوفا فى عالم خاص . وعندئذ ، يعتقد ــ حسب التفكير البرجوازى ــ أنه حرّ تماما . أليس ذلك هو وهم العالِم ؟؟ كلاّ ، إن العلم ليس فكراً خالصاً ، ولكنه الفكر المؤيد

بالعمل ، الذى يتفحّص كل تأملاته فى ضوء الواقع . إنه الفكر كما ينبغى أن يكون فكراً ؛ يمرّ دائماً بحركة جدليّة بين المعرفة والكينونة ، بين الحلم والواقع الخارجى . إن شو يمقت هذا النوع من الفكر . إنه يمقت العلم الحديث ، لا ــ كما ينبغى ــ من حيث ضعفه الإنسانى ، ولكنه يمقته من حيث جوهره ، وخصائصه الاجتماعية ، بل من حيث كل خير فى دوره النشط الخلاّق .

إن هذا لمشهد مألوف : يحاول المفكر ــ بصفة مستمرة أن يسيطر على الواقع المعادى له عن طريق « الفكر » الخالص . وإنه لمن الضعف الإنسانى ، أن يعتقد المرء أنه بارتداده إلى خياله ، يستطيع استنباط مقولات ، أو تعاويذ سحرية ، تعينه على إخضاع الواقع بالتأمّل . وهذا خطأ الشخص « النظرى » ، المتنبىء ، الميتافزيقى ، المتغامض تغامضاً صوفيا . خطأ يُعدّ ــ فى صورته المَرَضِيّة ــ عصابيًا . إنه أثر ــ بقى فينا جميعاً ــ من آثار الإنسان البدائى الذى كان يؤمن بالسحر . وهذا الخطأ ــ عند شو ــ يتخذ خصيصة الشكل البرجوازى . فهو ــ أى شو ــ يرى أن الحقيقة تؤدى إلى الحرّية ، ولكنه يرفض أن يدرك أن هذا الفهم نتاج اجتماعى ، وليس شيئا يستطيع الإنسان البارع أن يعثر عليه وحده . إن شو لا يزال يعتقد أن الإنسان يستطيع أن يستخرج من روحه الأفلاطونية ، حكمة خالصة فى صيغة أفكار تسود العالم ، وأن يستخرج من المجادلات والاستدلالات المنطقية ــ دون عمل اجتماعى ــ وعياً ، يكون جديداً وأكثر سموًا .

ومن الملاحظ أن الفنّان الحقّ ــ كالعالِم الحق ــ لا يمكن أن يرتكب هذا الخطأ ؛ فكلاهما يجد نفسه مدفوعاً ــ دفعاً متصلاً ــ إلى الارتباط بالواقع ؛ وكلاهما يرغب فى الواقع ، ويبحث عنه خارج نفسه .

إن الواقع عريض ، وقاسٍ ؛ وكلما حاول الإنسان معرفته ، وجده ــ فى جوهره ــ يزداد تعقيداً . إن معرفته تتطلب جهوداً اجتماعية تتراكم عبر أجيال من الناس . وكذلك غدا العلم معقدا ، حتى لم يعد الشخص يأمل إلاّ فى أن يلمّ بجزء ضئيل فيه إلماماً تاماً . لقد تلاشى الحلم القديم الذى كان يطمح فى أن يلمّ عقل إنسان واحد بكل المعارف . يجب أن يقتنع الناس بالتعاون معاً ، وأن يضع كل منهم بضع لمسات تطريزية ، فى هذا النسيج المترامى الأطراف ، بل حتى تلك اللمسات القليلة التى يشترك بها ، يمكن أن تكون معقّدة ، كذلك التصميم الهائل الذى وضعه كل من نيوتن وداروين .

وهنا ، لايصبر شو ــ بفرديته البرجوازية ــ على القيود التى يفرضها العلم ــ من خلال ذهن واحد حادّ ــ للسيطرة على الواقع . ولأنه لا يستطيع أن يأمل فى السيطرة على أجهزة العلم ، فإنه يزيحه عن طريقه تماماً ، كما لو أنه عمل من أعمال السحر . ويصرّح شو بأنه من اللغو القول بأن الشمس تبعد تسعين مليون ميل عن الأرض ، وأن الانتخاب الطبيعى منافٍ للعقل . وبدلاً من تلك المفاهيم التى أمكن التوصّل إليها بعد جهد جهيد ، يطرح شو أمامنا أفكاراً مستقاة تماما من رغباته الخاصة ، كتلك التى ينظّرها عن العالَم أىّ هندى مستشيخ . وبعد أن يزيح شو العلم كله بوصفه لغوا باطلا ، يعيد كتابة تاريخ الواقع على أساس « قوة الحياة » التى يمارسها عرّاف ساحر ، أو إله يعترض على الغد . فعلم الفضاء ــ فى نظر شو ــ شىء بربرى ، بل مثالى . هذا ، ويسيطر شو على تلك الظروف القاسية المحزنة ، الخشنة ، بطريقة عصابية مألوفة ، وذلك بأن يفرض عليها

سلسلة من الأباطيل الوهمية ، على نمط : ارغب تتحقق رغبتك ! وهذا لايعنى أن شو أحمق ، ولكن لأنه ــ على وجه الدقة ــ أسير ذهن حادّ بطبيعته . وهذه الذهنية الحادّة جداً ، أكسبته شعوراً بالزهو ، حمله على أن يشعر بأنه يجب أن يكون قادراً على أن يسيطر على المعرفة كلها دون عون اجتماعى ، ولكن عن طريق التفكير الذهنى المحض . إنه لايعترف ــ إلا على نحو خاطف ــ بالطبيعة الاجتماعية للمعرفة ؛ ومن ثم نجد فى عالمه تأثيرا أشبه بتأثير ذلك الساحر المطبّب المتألق ، الذى يضع نظريات عن الحياة . ولما كان الشخص العام المثقف لايزال مصاباً بعدوى هذا التنظير الهمجى المشابه ، فلن يكون من الغريب ألاّ يروح يتقصى حقيقة الفجاجة المتجوهرة فى كل فلسفة شو . برجوازى يتحدث إلى برجوازى .

وإنه لمن الهمجية الاعتقاد فى الفعل دون الفكر ؛ فذاك من هرطقة الفاشيست . كما يتعادل مع هذا همجية ، الاعتقاد فى الفكر دون الفعل ؛ فذاك من هرطقة الفكر البرجوازى . إن الفكر يضحى مشلولاً عندما يتوقف عن الفعل ، أو هو ــ بالأحرى ــ كالآلة التى تدور مسرعة دون أن يكون هناك ماتصنعه ؛ فالفكر ــ إذن ــ عون للفعل . إن الفكر يقود الفعل ، لكنه يتعلم كيف يقود ، من الفعل نفسه . فالكينونة يجب ــ كما هو ثابت تاريخيا ودائماً ــ أن تسبق المعرفة ، لأن المعرفة تتطورّ بوصفها امتدادا للكينونة .

إن إيمان شو الغريزى البرجوازى بأولوية الفكر الفردى ، لا يتضح ــ بالطبع ــ فى عالمه المضحك ، ويوتوبيته الكريهة فحسب ، وإنما كذلك فى بيولوجيته البتلرية[7] ، التى يقرر فيها تختلف أنواع الحيوان ما إذا كانت تريد رقابا طويلة ، أو ما إلى ذلك . وعن طريق تركيز أذهانها فيما تريد ، تنجح فى استنباته وتنميته . وبالرغم من الجانب المضحك فى تلك اللاماركية البتلرية الجديدة[8] ، فإن لها تأثيراً عاطفيا هائلاً على العقل البرجوازى ؛ فهى تستهوى ــ على نحو قوى ــ العلماء المتعقلين ، حتى عندما يقرون بعدم وجود ذرة من دليل يمكن أن تؤيد هذه الفرضية ؛ فى حين أن هناك كل أنواع الأدلّة التى تؤيد وجهة النظرة العكسية . ومع هذا فإنهم يصرّون على منح تلك الفرضية موافقتهم المؤقتة ؛ لأنها تبدو لهم « لطيفة » جدًا . ويبدو أن مفهوم العقل المولع بالمفاهيم البرجوازية عن الحرية والحكم الذاتى لعقل الفرد كأنه يعد بديل للفردوس الذى تنكره الجبرية Determinism .

ما كان لهذا أهمية ، لو أن فابية شو لم تتخلل كل أعماله ، وتسلبها كل قيمة فنية ، بل كل قيمة سياسية أيضاً . فنتيجة لاعتقاده بأولوية عزل الفكر ، تجردت جميع مسرحياته من الإنسانية ؛ لأنها تمثل الكائنات البشرية كأنها عقول تمشى . ولكن لحسن الحظ أنها ليست كذلك ، وإلا لكان الجنس البشرى قد انقرض منذ أمد بعيد فى بعض أحلام المنطق الفانتازية ، وفى الميتافيزيقا .

إن الكائنات البشرية جبال من الكينونة اللاوعية ، تسيُرها أخاديد عتيقة من الغريزة ، والحياة البسيطة ، فى حين يبرق فى قمتها ــ بين الحين والآخر ــ نوع فسفورى من الوعى . وهذا البريق الفسفورى الواعى ، يستمد قيمته وقوته من الانفعالات والغرائز ، فى حين يستمد شكله وحده من صيغ الفكر الذهنية . ولقد راح الإنسان ــ خلال حقب طويلة متعاقبة يكافح فى جعل هذا الوعى أكثر كثافة وقوة ؛ إذ أخذ الفنان يتسامى بالانفعالات ويقوّيها ، فى حين أخذ

العالم يزيد امتلاء الشكل الفكرى ، ويجعله أكثر واقعية . وفى كلتا الحالتين ، كان يتم ذلك عن طريق إلهاب المزيد من الكائنات بلهب خفيف . وعلى أية حال ، فإن شو مأخوذ باللهب « الخالص » ، وبلمعان القسفور منفصلاً عن الكائن . وهكذا يصبح تجريد الأفكار ــ على هذا النحو ــ شيئاً فارغًا وصغيراً ، يطرق الآذان كصوت يرنّ من بعيد . لقد أصبحت مسرحيات شو أشبه بـ « باليه غير أرضى ، تلعبه فصائل من المخلوقات التى لادم فيها » .

إن هذا الوعى الذى هو مزيج من الفكر والشعور ، ليس مصدراً للقوة الاجتماعية ، وإنما هو جزء منه . إن المجتمع بمصانعه ، وبناياته ، وصلابته المادّية ، دائم الحضور تحت الكائن الواقعى ؛ فهناك نوع من الخزّانات الضخمة فى كل إنسان لما هو مجهول ، ولاشعورى ، ولامعقول . وعلى هذا ، نستطيع القول بأن الحياة الواعية فى أى إنسان ليست سوى وميض متقطع فوق كتلة وجوده الكلى . وبالإضافة إلى هذا ، هناك نوع من الخشونة الشبيهة بصلابة ظهر السلحفاة ، فى الجزء الواعى من المجتمع ، يقاوم التغيير ، حتى عندما تجرى التغييرات ــ تحت هذه التعميمات ــ فى المادة ، والتقنية ، وتفصيلات الكائن الواقعى . وهذا مايثير فى كل إنسان توتراً ، يعد القوة المحركة الحقيقية فى المجتمع ، التى تنتج الفنانين ، والشعراء ، والأنبياء ، والمجانين ، والعصابيين ، وكل المظنونات الصغيرة ، واللامعقوليات ، والنزوات ، والانفعالات الفجائية اللامنطقية ، وكل الملذات والمخاوف ، وكل شىء يجعل الحياة كما هى عليه ، وكل مايبهج الفنان ، ويثير ذعر العصابى . إنها مجموع ماهو صعب وثورى ، وضد المحافظة . إنها كل شىء لا يستطيع أن يقنع بالحاضر ، فتجعل العاشقين يملّون العشق ، والأطفال يفرّون من دائرة آبائهم وأمهاتهم السعيدة ، والناس يهلكون أنفسهم فى أشياء ــ من الواضح ــ ألا نفع فيها .

هذا المنبع لكل ما يسعد ويشقى ، إنما هو التفاوت بين كيان الإنسان ووعيه ؛ وهو الذى يسيّر المجتمع ، ويجعل الحياة نشطة . والآن ، هذا التوتر كله ، بل كل شىء تحت المجال العقل الميت ، قد امّحى عند شو . إن مبدأ (حب الحياة) ــ الذى يعدّ البديل الألوهى الفجّ لهذا الكائن الواقعى الفعّال ــ إنما هو نفسه فكرة عقلية . وهكذا كانت شخصياته غير إنسانية ؛ لأن كل صراعاتها يقع على صعيد المعقول ، ولا شىء من صراعاتها وجد حلاً . وإلا فكيف يستطيع المنطق أن يحلّ تناقضاته الأبدية ، التى لا يمكن أن تتكوّن إلا فى الفعل ؟ إن هذا التوتر يخلق « أبطالاً » مثل قيصر ، وجان دارك ، من الذين يستجليون إلى الوجود ــ استجابة لتوجيه من تجربة غير مصاغ فى شكل ــ طاقات ضخمة من الموهبة ، لا يستطيعون أن يعرفوا شيئاً عن طبيعتها ، ومع هذا ، يبدو التاريخ ذاته ، وقد وضع نفسه فى طاعتهم . ومثل هؤلاء الأبطال غير مفهومين لشو . وهو مضطر إلى أن يفترض أن كل ما يقومون به إنما يتمّ بإرادتهم الواعية . ومن ثم ، يبدو له هؤلاء الأبطال وكأنهم شخوص صغيرة متقنة الصنع فى أحد كتب التاريخ البرجوازى . إنها ليست تماماً من البشر . بل تعد حياتهم ــ فى هدوء ــ كأنها أوراق امتحان خاص بـ « تيارات التغير الاجتماعى » . إن تلك المسرحيات ليست من الدراما فى شىء ، وليست فنا ، وإنما هى مجرد مجادلات . وهى ككل المجادلات ، لا تقترح الحلول ، وتفتقر إلى النهاية المأسوية ، وإلى التطوّر الزمنى ، أو الوحدة الفنية .

ولهذا السبب أيضا ، يبدو شو أرستقراطى العقل ، ولا يبدو أحد فى مسرحياته إلا وفى قدرته أن يعلن عن دوافعه بشكل عقلانى ، وبكل دقة عند الطلب ، وفوراً ، اللّهم إلا إذا كانت شخصية مضحكة ، أو من الدرجة الثانية . إن الممثلين لا شىء ، وإنما المفكرون هم كل شىء . بل إن الإنسان نفسه ، الذى يكون فى واقع الحياة قوياً ، وهائلاً ، وبلا عقل تماما ــ كصانع الأسلحة فى مسرحية « الميجور برباره » ــ يجب أن يتحول كما يظنّ شو ــ إلى إنسان نظرى لامع ، قبل أن يكون مؤثرا فوق خشبة المسرح . ولكننا نعرف جميعا ، ونعجب بالشخصيات المجرّدة من القدرة على الصياغة العقلية ، التى تبدو بتأثيرها على الواقع ، أكثر نبلاً ، وشموخاً ، وقوة ، وتأثيراً ، من أى واحد من أصدقائنا العقلانيين . إننا فى الحياة ، وعند الأحداث ، نعرف بما فيه الكفاية ، أن الفكر وحده لا يكفى لتسيير العالم ، وأننا نقرّ بذلك عند إجلالنا للفن « الخادع » ، و « اللاعقلانى » ؛ ذلك الفن الذى يخاطب تجربتنا وحدها ، ويحرّكها إلى وعى سريع ، وعاطفى محض . إننا لانجد فى إحدى مسرحيات شو شخصية من تلك الشخصيات التى وردت فى تاريخ العالم ، ولها شأن كبير فى حرب ، أو فى فن ، أو فى حكم ، أو فى أخلاق . إنه لا يستطيع أن يصوّر شخصية مؤثرة ، دون أن يجعلها تناقش مناقشة بارعة فى الجدلية البرجوازية . ويتجلى هذا الضعف ــ بالطبع ــ فى شخصياته البروليتارية . كالبروتاريين فى دار جيش الخلاص ، فى مسرحية « الميجور برباره » ، الذين يبدون ــ فى بساطة ــ كأنهم رسوم كاريكاتيرية ، يمكنهم ــ « بالتعليم » وحده ــ أن يكونوا جديرين بالاحترام ، كالسائق فى مسرحية « الإنسان ، والإنسان الأسمى » .

وبناء على ما تقدم ، نجد أن عالم شو المثالى ليس هو العالم الشيوعى ، وإنما هو مثل عالم ويلز الذى يحكمه العقلاء من السّاموراى[٩] الذين يرشدون العمال الفقراء المضطربى الذهن ؛ إنه عالم الفاشية . فالمفكرون البرجوازيون المأخوذون بالرأى المزيف المتعلّق بطبيعة الحرية ، تسوقهم ــ فى النهاية ــ التناقضات الكامنة فى هذا الرأى إلى ما هو نقيض الحرية ، وهو الفاشية . إن يوتوبيا شو عالم مخطط سلفاً ؛ وفرض من أعلى فرضاً ، حيث يكون التنظيم فى أيدى بيروقراطية المفكرين . إن عالما كهذا ، ينكره عالم الشيوعية ، حيث يشترك الجميع فى الحكم ، وحيث المفكرون النشطون ــ الذين لم يعودوا منفصلين عن الوجود ــ يتعلمون من العامل الواعى ، تماماً مثلما يحتاج العمال إلى توجيه الفكر . وبهذا ، يمتد الجسر فوق الفجوة الطبقية المصيرية بين الفكر والفعل . إن هذا العالم ــ بموظفيه الذين يمكن استبدالهم ، دون ضرورة لأن يكونوا مدرّبين على العمل ــ إنما هو نقيض الحلم ، أو الكابوس الفاى القديم . تلك اليوتوبيا الطبقية ، التى تتخذ الطبقة الحاكمة فيها الآن شكل بيروقراطية ، ثابتة ، عقلانية ، مدرّبة ، تقوم بقيادة قوى الدولة (لصالح) البروليتاريا . لقد كان هذا العالم فى نظر الطبقة الوسطى حلماً ممتعا ؛ تلك الطبقة التى لا ملكت زمام العالم كالرأسماليين ، ولا تأكدت من أنها ستملكه ذات يوم كالبروليتاريا . إنه حلمٌ لن يتحقق ، ذاك الذى يقصى المفكر بعيداً عن البروليتارى ، ويجعله حصناً للرجعية والفاشية . إن شو لا يزال مأخوذا بفكرة أن الحرية نوع من الدواء

الذى يمكن أن يفرضه إنسان حسن النية على عامل « جاهل » من الخارج . لكن هذه الحرية يمكن أن تكون دواء للبرجوازى ، وليست للعامل . إن شو لا يدرك حقيقة أن المفكر أو العامل لا يملك ــ حتى الآن ــ تلك الحرية الثمينة ، كى يقدمها ؛ لأن كليهما محصور داخل حدود مقولات عصره . أما الشيوعية ، فهى الإبداع النشط للحرية الحقيقية التى لا يستطيع أحد أن يمنحهما أحداً . إنها رحلة استكشاف ، ولكننا واثقون من شىء واحد . إن الحرية التى حققها الرومانيون ، والسادة الإقطاعيون والبرجوازيون ، برهنت على زيفها ، لأنهم ــ فى بساطة ــ اعتقدوا أن الطبقة الحاكمة يمكن أن تجدها ، ثم تقوم بفرضها على المجتمع . ولكننا نستطيع أن ندرك أنهم فشلوا ، وأن الإنسان ــ فى كل مكان ــ لا يزال مصفداً فى الأغلال ، وذلك لأنهم لم يشتركوا فى البحث عن الحرية مع عبيدهم ، وأرقائهم ، أو مع البروليتاريا التى يستغلونها . كما أنهم لم يفعلوا ذلك ، لأنهم إذا فعلوه ، لن يعودوا طبقة حاكمة ؛ وهو أمر يمتنع تحققه حتى تتطور القوى الإنتاجية ، وتصل إلى مرحلة لا تصبح معها ضرورة لوجود طبقات حاكمة . وعلى هذا ، قبل أن يبحث المفكر الحسن النية ــ مثل شو ــ فى تلك الحرية العسيرة ، يجب عليه ــ أولاً ــ أن يساعد فى تغيير نظام العلاقات الاجتماعية ، إلى نظام يتسلم فيه كل الناس ــ لا طبقة واحدة ــ أعنّة المجتمع فى أيديهم . إذا ما أراد الإنسان أن يحقق الحرية ، فعليه أن يحكم نفسه ؛ ولكن لأنه يعيش فى مجتمع ، والمجتمع يعيش بعلاقاته الإنتاجية وفيها ، فهذا يعنى أنه لكى يحقق الناس الحرية ، يجب على المجتمع أن يسيطر على علاقاته الإنتاجية . ولكى يحكم الإنسان نفسه ، عليه أن يفترض أن هذا المجتمع ليس محكوماً بطبقة لا يكون هو فرداً فيها . إن البحث عن الحرية وحدها يبدأ فى دولة بلا طبقات . فعندما يحكم المجتمع نفسه تماماً ، يستطيع أن يتعلم الطرق الصعبة للحرية . ولكن كيف يتحقق ذلك ، فى حين تخطّط لمصيره طبقة ، أو تتحكم فيه مساومات تجرى فى سوق ما ، أو حتى تديره شركة مكونة من السامورای الظرفاء ، بل كيف يحقق مفكر ساموراثى اتفاقاً مع غيره ، فى حين لم يحدث من قبل قط ، أن اتفق فيلسوفان على الحقيقة المطلقة ، أو على العدالة ؟ لم يوجد قط إلاّ حَكَمٌ واحد للفكر المتناهى ــ هو : الفعل . ولكن فى عالم يحكمه الفكر ، ويفرض على الفعل أن يمسك لسانه ، كيف يمكن حلّ القضية ؟ إن الفعل يتخلّل مسامّ المجتمع : وحياته هى ما يقوم به كل إنسان من فعل . إن المجتمع يتمزّق إرباً ، عندما يحاول تصميم شكله فكر قلّة ، تتمتع بامتيازات ، وتنفصل عن فعل الأكثرية . ومادام شو ينكر ــ صراحة ــ الحقيقة الجوهرية التى تقول بأن الفكر ينبع من الكينونة ، وأن الإنسان يغيّر وعيه عن طريق تغيير علاقاته الاجتماعية (والتغيير يأتى نتيجة ضغط الكينونة الواقعية التى تكمن تحت تلك العلاقات) فإن عليه ــ أى على شو ــ أن ينكر بالضرورة قوة تأثير الفعل الثورى ، إذا ما قورن بألوان النشاط الدعاوية . إن شو يعتقد ــ مثل ويلز ــ أن الوعظ وحده سيحرك العالم ، إلا أن العالم يتحرك . ومع أنه يتحرك خلال الوعظ وبه أيضاً ، فإن ذلك لا يعنى أن كل المواعظ تحركه ، ولكنه لا يتحرك إلا بهذا الوعظ الذى يتحرك طبقا لقانون حركة العالم ، الذى يسير قدماً مع مسار الفعل ، والذى يقطع على الأحداث طريقها . ومع هذا يظن المفكر البرجوازى دائماً ، أنه مهما يكن رأيه فى الحقيقة المطلقة ، أو فى العدالة (أو فى النباتية ، أو الدخول المتساوية ، أو التطعيم المضاد لشىء ما) ، فإنه يمكن فرضه على العالم عن طريق المحاولات الناجحة . وكذلك هى مسرحيات شو .

غير أن شو يواجه هنا مأزقاً . إن عليه أن يفرض حقائقه المطلقة على العالم ، بممارسة الجدل المنطقى . غير أن عالم غير المفكرين ، أو نصف المفكرين ، الذى يفرض عليه حقائقه ، إنما هو ، بالضرورة ، نوع أدنى من المخلوقات : مجرّد عمال ، مجموعة حمقى من غير المفكرين ، كتلة جماعية بلاستية plastic ، بلا شكل ، راح ينقذها من الكارثة سادة الإبداع المفكرون ، بأوامرهم شبه الإلهية . كيف يستطيع امرؤ أن يحقن تلك المخلوقات بالحس والفهم ؟ ماالذى يمكن أن يجذب تلك العقول الطفولية التافهة ؟ إن على المرء ــ بالطبع ــ أن يعاملهم كما يعامل الأطفال ، وأن يكسو حبوب التعقل بسكّر المفارقات ، والفكاهة ، ويحدث نشط ، مناف للعقل والواقع .

وهكذا ، منع شو إيمانه بأولوية الوعى الفكرى من أن يصبح فنانا ، مثلما منعه هذا الإيمان نفسه من أن يصبح مفكرا جاداً ، أو قوة حقيقية داخل الوعى المعاصر . ولكنه أصبح مهرّج العالم ؛ لأن مهمته أو رسالته كانت دائماً مكسوّة بسكر الفكاهة ، وكانت تؤخذ دائما على أنها دعوة إلى الضحك . إن البرجوازية البريطانية التى تجاهلت ماركس ، وحطت من قدر لينين ، وألقت بتوم مان إلى السجن ، نظرت إلى شو بمرح متسامح لطيف ، وكأنه نوع من أنواع مهرجى البلاط . إن الناس الذين انتقصهم ، انتقصوه . أما السكر الذى غلّف به حبوبه ، فقد منعها من أن تفعل فعلها .

وعلى النقيض من ذلك ، لم يحاول ماركس أن يجعل كتابه « رأس المال » يستهوى عقل البرجوازية البريطانية المُجهد ولم يحاول أن يكون كتابه أكثر الكتب بيعا ، أو يخفى آراءه فى رواجات الوست أند ــ إنه لم يدل بأحاديث ، أو يُجر مقابلات فكهة ، للصحافة المعاصرة . لم يكن اسمه معروفاً إلا لقلّة من معاصرية الإنجليز ، فى حين كان اسم شو ذائعاً بين الملايين . ولكن لأن ماركس قدّم رسالته فى جدّية ، وعامل أفراد الجنس البشرى بوصفهم نظراء له ، فقد استقبلت رسالته استقبالاً جاداً وحسناً ،ولأنه لم يكن يؤمن بأن الفكر يحكم العالم ، وإنما يؤمن بأن على الفكر أن يتبع مجرى الفعل ، فإن فكره بقى خلاّقاً فى العالم أكثر من فكر أى فرد آخر . فهو لم يكن السبب فى وجود حضارة جديدة تمتدّ على سدس سطح الكرة الأرضية فحسب ، بل إننا نجد فى جميع أقطار العالم الأخرى ، كل العناصر الثورية تتجمّع حول فكر ماركس ، بل إن كل السياسات المعاصرة لا تكتسب دلالاتها المهمة إلاّ بمقدار كونها مع ماركس ، أو ضدّه .

لن نجد إجابة ، إذا ما قلنا أن عقل ماركس أعظم من عقل شو . ولاشك ، لو أن شو كان هو ماركس ، لكان هو ماركس فعلاً . ولن نجد أحداً وضع معياراً لقياس العقول بذواتها ، مادامت العقول لا توجد بذواتها ، وإنما توجد فقط بعقلانيتها الصريحة . لقد كان كل من شو وماركس من ذوى العقول الثاقبة ، كما يتضح ذلك فى كتابات كل منهما . وكان كلاهما يدرك ــ بالتجربة ــ انهيار العلاقات الاجتماعية للبرجوازية الجشعة . إلا أن عقل أحدهما كان قادراً على أن يقفز إلى الأمام نحو المستقبل ، فى حين بقى عقل الآخر دائماً حبيس مقولات البرجوازية التى يحتقرها ولأن شو قدّم رسالته فى كياسة

مُسْتعلية لا تدل على احترام الآخر ، ولأنه عامل أفراد الجنس البشرى كما لو أنهم أدنى منه ، فإن رسالته قرنت على نحو واسع ، ولكن مع قليل من التقدير . أما الرسالة ذاتها ، فتكشف عن الزيف كله ، وعن لا واقعية الموقف الذى صاحب تبليغها .

إن شو قرأ ماركس فى بواكير حياته ، وكان له بذلك الخيار فى أن يكون ثوريًا خطيرا ، أو أن يكون مصلحاً شعبيا ، يحلم بعالم تنقذه الطبقة الوسطى . وعلى الرغم من أن ماركس قد أطلعه على عار الحياة البرجوازية وأكاذيبها ، إلا أن شو قرّر رفض الاعتراف بضرورة الاطاحة بهذه الطبقة البالية على يد طبقة المستقبل . ومنذ ذلك الحين ، انقسم شو على نفسه .

ويتّضح قراره هذا ، فى تاريخه الشخصى ؛ فلقد ولد شو لأسرة تنتمى إلى الطبقة الوسطى ، إلا أن وضعها المالى ، ومركزها الاجتماعى ، أصيبا بالتدهور إلى حدّ مربك . غير أن شو ، الشاب الطموح ــ الذى كان قد تأثّر منذ طفولته بضرورة استرداد مركز الأسرة السابق ــ رحل إلى لندن ، كى يحقق النجاح . وعاش فى لندن ، يتكسب ــ أحياناً ــ من الكتابة ، وهو فقير كأى عامل . ولكن ، كان لا يزال فى مقدوره ــ بفضل امتلاكه بدلة سهرة ، وموهبة العزف على البيانو ــ أن يخالط أوساط كنسنجتون الرفيعة . ومع أنه واجه عملية التأقلم البروليتارى ، إلا أنه تشبث بالطبقة البرجوازية . وبالطريقة نفسها ، حينما واجه مشكلة التأقلم البروليتارى الأيديولوجى عند قراءته لماركس ، قاومها ، وتمسّك بالغابية وتقاليدها البرجوازية ، ومركزها الاجتماعى المحترم .

إن تلك المشكلة ، ورده عليها ، هما اللتان حدّدتا أيديولوجيته ، وكذلك فنّه . كما أن معرفته بماركس ، أعانته على مهاجمة كل المؤسسات البرجوازية هجوماً مدمّراً . ولكنه لم يكن قادراً قط ، على أن يقدم إجابة عن هذا السؤال : **ماذا سنفعل هنا ، والآن ، لتحسين تلك المؤسسات ، إلى جانب الكلام ؟** إن هذه المشكلة تجلّت ــ وهى متحجّبة خلف برقع « الأموال الملوّثة » فى أعمال له ، على نحو مكرور ، ودائما فى صورة مرقعّة ، كما فى مسرحيات : « **بيوت الأرامل** » ، و « **الميجور باربرة** » ، و « **مهنة السيدة وارين** » . إننا يجب أن نقبل الأشياء كما هى عليه ، حتى يتغيّر النظام . ولكن ، ينبغى ألا تتخذ أبداً أية خطوات سريعة ــ إلى جانب الكلام ــ لتغيير النظام . فالميجور باربرة ــ التى تصاب بالذعر فى البداية ، عندما تكتشف أن المسيح الذى تؤمن به قد بيع بالمال ــ تنتهى ، مع ذلك ، إلى الزواج من مدير مصنع للأسلحة ، كان مالكه قد اشترى المسيح . وشو نفسه ــ الذى اكتشف أن الطبقة الحاكمة فاسدة حتى النّخاع ، وأنها قامت على استغلال العمال ــ انتهى هو كذلك بعقد قرانه ــ أيديولوجيا ــ على المال ، والاحترام ، والشهرة ، والإصلاح السلمى ، وحتى على موسولينى فى النهاية .

ولأن شو قرأ ماركس ، فقد استطاع أن يدرك التناقضات المهمة فى هذا الحل . ولهذا السبب ، كانت مسرحياته مليئة بالتحوّلات المفروضة المتعمّدة ، والحلول غير المقنعة ، والهروب العام من الواقع ، عن طريق استخدام الخيال والفكاهة . ولقد عالج شو فى حياته ــ وببساطة شديدة ــ مشكلة السلع أو المنتوجات الملوثة ، الناتجة عن تعذيب الحيوانات . فاللحم ينتج عن عملية ذبح ، فى حين ينتج فصل الدم عن عملية تشريح الحيوانات ، ومن ثم يجب عدم استخدامهما . ولكن بالرغم من امتناع فرد واحد عن ذلك ، ما تزال العملية الشريرة جارية . ولا يستطيع شو أن يعلن تخلّيه واستنكاره بالنسبة للمال ، ولكل المسائل غير الملموسة التى تحترمها البرجوازية ، مثل : شهرته بوصفه مفكرا فابيا ، بدلاً من أن يكون مكبوتاً بما هو ثورى خطير . إن اللحم ، وأمصال الدم ، ليست ضرورية لحياة المجتمع ؛ ولذا ، كان من الممكن الامتناع عنهما . أما المال ــ فى المجتمع البرجوازى ــ فهو الذى يمسك المجتمع بعضه إلى بعضه ؛ فلا يستطيع أحد أن يأكل بدونه . ومن ثمّ ، يصبح من المحال « الامتناع » عنه . غير أن ذلك ، فى حدّ ذاته ، يكشف عن لا جدوى اقتراب هذا الامتناع البرجوازى عند شو من المشكلة . وهذا يشبه الداعية السلمى اللاعنفى ، الذى يرفض الحرب ، ولكنه يستمر ــ راضيا ــ فى أن يُطْعم على حساب المجتمع . إن موقف شو المضاد للشرور الاجتماعية ، يكشف عن جبنه أمام الشر الرئيسى ، أو الحاسم جداً فى المجتمع ، الذى يتقبّله ، فى حين يمتنع عن الشرور الأقل . وهكذا تقوم نباتيته مقام نوع من التعويض عن خيانته لقضية أضخم ، وبوصفها رمزا لمنهجه فى الإصلاح إجمالا . إنه سيمتنع ، وسينقد ، ولكنه لن يفعل . وهذا الرفض الأخير ، يصيب نقده بعدوى الإفساد ، ويجعل امتناعه سلاحاً فعالاً من أسلحة الرجعية .

وهكذا ، نجد ــ فى كل مسرحياته ومقدماته ــ أن المال هو الإله ، وأننا بدونه لا شيء ، ولا قوّة لنا ، وعاجزون . « احصل على المال ، حتى تستطيع أن تكون فاضلاً . أما بدونه فإنك لا تستطيع حتى أن تبدأ فى أن تكون صالحاً » . إن شو يكرر ذلك مراراً ، وبصوت مرتفع ، حتى ليبدو كأنه حريص على إقناع نفسه هو بذلك ، مثلما هو حريص على إقناع الآخرين . إنه يتساءل : « تخلّ عنه ، فما قيمة الغيرية والإيثار ؟ وحتى لو ألقيت به فى بالوعة ، فإن وغداً من الأوغاد سيلتقطه . انتظر حتى يتغير النظام » .

ولكن ، كيف يتغيّر النظام ؟ ليس لدى شو جواب مقنع . ليست هناك حاجة لاتهام شو بالتضليل الواعى . إنه سجين ــ عن عجز ــ داخل مقولات الفكر البرجوازى . وهو لا يستطيع أن يرى ذلك ؛ لأن الوجود يصوغ المعرفة ، ولأن الطبقات البرجوازية بكل « مهارتها » ، مقدّر عليها أن تنهار ؛ وأن العمال بكل « غبائهم » قادرون على أن يلعبوا دوراً خلاّقاً وفعّالاً ، فى بناء حضارة جديدة ، على أنقاض الحضارة القديمة . وفى مواجهة هذا الخيار : العامل ، أم البرجوازى ؛ فإن شو ــ بكل ألمعية الثقافة البرجوازية التى يستند إليها ــ يفضّل البرجوازى على الطرف الآخر ، المتصف بالجهل ، و « اللاعقلانية » ، الذى جعله الفقر « متوحشاً » . ومن هنا نشأت مشكلة حياته ؛ كيف يقنع تلك الطبقة البرجوازية بالتخلّ عن آثامها . كان عليه أن يحملها على تغيير معتقدها ، أو يطوى يديه يائساً ، ولكنه فى قلبه لا يؤمن بمستقبلها ، لأنه قرأ ماركس .

هذا القرار ــ الذى صاغته طبقته وتجربته ــ أدّى إلى كل متاعبه . فهو لم يستطع حمل نفسه ــ حملاً حقيقيا ــ على الإيمان بطبقة برجوازية تتولّد من الفابية ، ولا تزال الأحداث تثبت ــ بوضوح أكثر ــ عجزها وتدهورها . ومن هنا صارت مسرحياته تزداد لا جدواها ، وتظل بلا حلول . إن الحضارة تساق « على الصخور » ، أو فى « عربة

التفاح » . إن الفرج أو الانعتاق ماثل فى الإيمان (بقوة الحياة) ؛ وهو يؤدى ــ حتماً ــ إلى يوتوبيا (العودة إلى ميثشولح) . وهو يحاول ــ كما فى مسرحية « القديسة جوان » ــ أن يريح نفسه بالرجوع إلى حقبة تاريخية ، كانت فيها تلك الطبقة ــ التى ألزم نفسه بها ، أى الطبقة البرجوازية ــ تلعب دوراً نشطاً خلاقاً . لذا فإنه صوّر القديسة جوان بطلة ، ونبيّة للفردية البرجوازية ، ظهرت وسط عصر وسيط يحتضر . وفى مسرحية « بيت كسير القلب » يسجّل شو ــ فى بساطة ــ انفصالية تشيخوف عن الوهم . وأخيراً فإن كل إخفاق شو ، وكل الأمور التى عاقته عن تحقيق الأمل الواعد فى الفن والفكر ــ بما هو نتاج لمواهبه الفطرية ــ إنما ترجع (تلك الأمور) ــ بشكل مباشر وأساسى ــ إلى اختياره الحاسم للطبقة البرجوازية ، فى حقبة تاريخية معينة ، كان الاختيار فيها خطأ . وقد نتج عن هذا الاختيار : اللا واقعية فى مسرحياته ، وافتقارها إلى الحلول الدرامية ، واستبدال النقاش بالجدلية ، والإيمان بقوى الحياة واليوتوبيا الفكرية ، والتناول غير المتقن للكائنات البشرية التى تقع فى الحب ، ونقص المعرفة العلمية ، ونزعة الدجل الشاذة فى كل ما يقوله شو . كما أن سخريته من الآخرين ، كانت سخرية من نفسه أيضاً ؛ لأنه يزدرى نفسه ، ولكنه يزدرى الآخرين بدرجة أكبر .

لقد قام شو بمهمة مفيدة ، وذلك بكشفه عن ضعف الطبقة البرجوازية . لقد كشف عن عفونة ثقافتها ، وفى الوقت نفسه عهد بالمستقبل إلى يديها ؛ ولكنه لم يكن هو وقارئوه بقادرين على الاعتقاد فى نجاح هذا . وبذا فإنه يمثّل ــ رمزيا ــ العقلية البرجوازية كما هى عليه اليوم : خَجِلَة الوجه، وفاقدة للثقة بنفسها . إنه يلعب هذا الدور النشط . وعلى هذا ، فهو يمثل إحدى القوى الانهزامية ، واليائسة ، التى تساعد فى انهيار عالم ، حان وقت نهايته . إن هذا التفسّخ ، ليس إلا تفسّخاً مَرَضِيًّا ، مجرداً من القوى الفعّالة للثورة ، التى تستطيع أن تحطم البناء الفاسد ، وتبنيه مرة أخرى . إن تلك الثقة لم يبلغها شو قط ، كما لم يبلغ الحدس الذى تحتاج إليه . إنه يقف إلى جانب ويلز ، ولورانس ، وبروست ، وهكسلى ، ورسل ، وفورستر ، وفاسرمان ، وهيمنجواى ، وجولزوردى.. وهم نماذج لعصرهم . إنهم أناس يعلنون الانخلاع عن وهم الثقافة البرجوازية بنفسها ؛ أناس حرّروا أنفسهم من ذلك ، ولكنهم ــ بالرغم من هذا ــ غير قادرين على أن يرغبوا فى أى شىء أفضل ، أو فى الحصول على فهم يكون أقرب لتلك الثقافة البرجوازية ، التى قادت الناس ــ بسعيها وراء الحرية والفردية ــ إلى مستنقع الوحل . إنها حرّيتهم التى يدافعون عنها بصفة دائمة . وهذا ما يجعلهم أشخاصاً مثيرين للتعاطف معهم ، بدلاً من أن يكونوا أشخاصاً مأسويين ؛ وذلك لأنهم عاجزون ، لا نتيجة للظروف الساحقة ، بل نتيجة لتوهماتهم الشخصية .



الهوامش

- ملحوظة : جميع التهميشات ــ هنا ــ للمترجم .

(١) من بين تلك المجموعات ــ مثلاً ــ :

—David Lodge ed 20 th.Century Literary Criticism. London: Longman, 1972.

—Gerald Jay Coldberg, ed. The Modern Critical Spectrum. New Jersy: Prentice-Hall, Inc., 1962.

—Wilbur S.Scott, Five Approaches of Literary Criticism. New York: Collier-Macmillan Ltd., 1962.

(٢) وهو يتألف من مقالات عن : برنارد شو ــ ت . إى . لورانس ــ دى . إتش . لورانس ــ إتش . ج . ويلز . ومن هذا الكتاب ، انتقينا مقالته عن شو للترجمة والتقديم :

—Christopher Caudwell: "George Bernard Shaw: A Study of the Bourgeois Superman", in Studies in a Dying Culture. London: Dodd Mead, 1958.

(٣) ويعدّ أول ــ بل أبرز ــ عمل فى النظرية الأدبية ، وضعه ناقد ماركسى إنجليزى . ومن أهم موضوعاته :

موت الميثولوجيا ــ تطور الشعر المعاصر ــ الشعراء الإنجليز : ١ـ حقبة التراكم البدائى ؛ ٢ـ حقبة الثورة الصناعية ؛ ٣ـ انحطاط الرأسمالية ــ حركة الشعر البرجوازى ــ آلية الحلم فى الشعر . . . الخ

(٤) -George Thomson, "In Defence of Poetry," The Modern Quarterly, Spring, 1951.

(٥) -David N.Margolies. The Function of Literature, A Study of Christopher Caudwell's Aesthetics. New York: International Publishers, 1969.

(٦) للمزيد من المراجع عن أعمال كودويل ، إلى جانب ماتقدم ، نذكر :

—Stanley Edgar Hyman, "Christopher Caudwell and Marxist Criticism", in The Armed Vision. New York: 1948.

—Samuel Hynes, Introduction to C.Caudwell's Romance and Realism: A Study in English Bourgeois Literature, 1971.

(٧) يشير إلى صموئيل بتلر (١٨٣٥-١٩٠٢) الروائى الإنجليزى الساخر . وله رأى فى التطور ضد نظرية الانتخاب الطبيعى .

(٨) الإشارة إلى جان لامارك (١٧٤٤-١٨٢٩) ، وهو عالم طبيعى فرنسى ، ومن طليعة الباحثين فى التشريح المقارن . وتعتقد النظرية اللاماركية أن الخصائص تكتسب بالتعود ، والحاجة ، والاستخدام ، وعدم الاستخدام ، والتأقلم مع تغيّرات الظروف التى تتوارث .

(٩) الساموراى Samurai طبقة من المحاربين الأرستقراطيين فى اليابان القديمة .

الواقع الأدبي

● عرض كتاب
ـ ما الأيديولوجيا ؟
تأليف : ياكوب باريون

● رسائل جامعية
ـ الأيديولوجيا الوطنية
والرواية الوطنية فى الجزائر
(١٩٣٠ - ١٩٦٢)

● وثائق
* الوثائق العربية
ـ من مجلات :
« البيان » ، « المنار » ، « الهلال » .
* الوثائق الغربية
ـ نصان من البلاغ الأوربية الوسيطة .

● مناقشات :
« علم الأسلوب »
والمصادرة على المطلوب


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

عرض كتاب

يا كوب باريون**

ما الأيديولوجيا ؟*

ترجمة : أسعد رزوق

عرض ومناقشة : سعيد المصري

مصطلح الأيديولوجيا قتل بحثا ، ومع ذلك لا تزال الحاجة إلى تحديده ملحة للغاية . كذلك فإن أي محاولة محايدة لتناول الأيديولوجيا عليها تحفظات كثيرة . وتاريخ استخدام هذا المصطلح يمثل حلقات جدلية بين موقعي الذات والموضوع في التناول ، متوازية مع التحالف والصراع المستمر بين الأيديولوجيا والعلم ؛ أو بمعنى آخر : اتصال الأيديولوجيا وانفصالها عن مجمل البنية التي تمثلها من ناحية ، وتبادل المواقع بين الوظيفة العملية والوظيفة المعرفية للأيديولوجيا من ناحية أخرى .

وما دام مطلب الحياد أصبح مهما ومتوخى في تناول المشكلات التي يثيرها هذا المفهوم ، فالحد الأدنى المطلوب أمام حتمية التحيز هو العودة إلى تاريخ المصطلح . وحسب تعبير باريون ـ « فالمصطلح ينحدر إلينا من اللغة الاصطلاحية للفلسفة ، وعلى وجه التحديد من الفلسفة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر . فالأيديولوجيا بالنسبة للفلاسفة الفرنسيين تعني « علم الأفكار » . أما وظيفة هذا العلم ـ الأيديولوجيا ـ فتقوم على إرجاع الأفكار المركبة إلى أفكار بسيطة ، وإرجاع هذه الأخيرة بدورها إلى الإحساسات أو المدركات الحسية المباشرة ؛ إذ يسعى هذا العلم إلى تبيان جذور المعرفة ومنشئها وحدودها وحظها من اليقين » .

وبذلك تتقدم الوظيفة النظرية في مصطلح الأيديولوجيا لأول مرة ، وتضيف إليه بعداً جديداً يُضم إلى تراث هذا المصطلح . إذ إن تحقق النظر في حدود المعرفة وجذورها ومنشئها وحظها من اليقين يتصل اتصالاً مباشراً بمجمل البنية التي تمثلها ، ساعية بذلك إلى تدعيم المثالية والعقلانية ، تعبيراً عن طموحات البرجوازية الأوربية الوليدة . ويبقى أمامنا أن نتأمل في خضم الثورة الفرنسية ، كيف حققت الأيديولوجيا جانباً من أغراضها في الوقت الذي بدأت تنفصل فيه عن البنية التي تمثلها ، ومدى تراجع الوظيفة النظرية وتقدم الوظيفة العملية .

لقد تحركت الثورة الفرنسية من قلب عصر التنوير في وجه الإقطاع من أجل إحلال نظام اقتصادي وسياسي للطبقة الوسطى ، ولكنها تظل في معقل المثالية المرتبطة بالإصلاح الديني ، وتعد بذلك ثورة متوجة للعقل ، محققة للحرية ، محددة الإنسان بذلك هدفاً أساسياً لها . ولذا يقول باريون : « إذ بهذه الحرية وحدها يستطيع الإنسان أن يحيا على سجيته الحقة ، وبحسب طبيعته العقلية ، وأن يبذل قصارى جهده لتكوين عالمه على أفضل وجه » .

ومادام قد أصبح للإنسان صرحُ عقليٌ متحرر ، فقد كان كل من دي تراسي وكوندياك على اقتناع بأن فاعلية الأيديولوجيا ينبغي لها التأثير في صرح الحياة العملية وتكوينها . « ولا تبقى ـ أي الأيديولوجيا ـ محصورة في حقل الفلسفة النظرية ، بل تتطلع إلى ممارسة دور حاسم في تعيين طابع الحياة المجتمعية ، وتقرير الفعل

(*) كتاب مترجم عن الألمانية بعنوان: Was ist ideologie? ترجمة أسعد رزوق صدر عن : الدار العلمية ، بيروت ١٩٧١ .

(**) Jacop Barion

السياسى لدى الإنسان » . والشرط الضرورى هو : « وجود معرفة محررة من نير الأحكام المسبقة ، ومطهرة من تأثيرات مؤسسات سلطة ما » .

على أن الشيء المستقر الذى انتهت إليه المثل العليا للثورة الفرنسية قد تمثل فى عمليات الرأسمالية الصناعية . ثم جاءت إمبراطورية نابليون فعملت على تصفية الاتجاهات المتطرفة ، ودعمت فى الوقت ذاته النتائج الاقتصادية للثورة . وقد فسر الفلاسفة الفرنسيون فى هذه الحقبة تحقيق العقل بأنه إطلاق الصناعة من عقالها (ماركيوز ، العقل والثورة ، الترجمة العربية ص ٢٩) ؛ إذن يتحول بذلك أساس العقل ليصبح مجرد عملية اقتصادية . وفى الوقت نفسه حاول دى تراسى والأيديولوجيون بسط مجموعة من الأفكار العملية من حقل التربية إلى ميدان السياسة ؛ « فوجب أن يتم بناء عالم الفعل السياسى على نحو يفسح المجال أمام سهولة تحقيق مساعيهم وأمانيهم التربوية » . لقد أصبحت الحرية بالنسبة إليهم ذات وجهين هما العقل والسياسة ، مفارقين بذلك الشروط المادية للمسار الذى آلت إليه الثورة . « وسرعان ما كشف القنصل بونابرت عن الوجه الحقيقى لإرادته ونواياه المتطلعة صوب الاستئثار بالسلطة وإقامة حكم الفرد الواحد » ، « وسرعان ما تكشف للأيديولوجيين أنهم أخطأوا الظن بنابليون » ، الذى « أطاح بالدستور الذى أقسم عليه اليمين القانونية » .

يقول باريون « لقد واجه الأيديولوجيون أيضاً خصوماً جدداً من الجانب المسيحى ؛ إذ سرعان ما وجد فلاسفة مذهب الأفكار أنفسهم على طرف نقيض مع قوى العصر الفاعلة وصاحبة القول الفصل ، فدمغتهم هذه القوى فى نهاية المطاف بتهمة أعداء الدولة والدين . . . فانتقادهم للدولة ومذهبهم فى ديانة العقل أصبحا يعدان فى ظل استرجاع الملكية بمثابة الأعداء الحقيقيين لفرنسا ومدمرى عظمتها .

لقد أخفق الأيديولوجيون فى إدراك الطبيعة « الحقة » لكل من الدين والأخلاق والدولة معا ، كما قللوا من شأن الضرورة التاريخية والمجتمعية والسياسية بالنسبة لحياة الإنسان . وبهذا أصبحوا أناساً غرباء بعيدين عن الواقع . وهكذا تتحول الأيديولوجيا من كونها علماً أساسياً فلسفياً ، إلى التعارض الصريح مع كل من المعرفة والعلم ، وتخفق فى إنجاز مهمات عملية لأول مرة فى التاريخ . وبذلك يظهر للأيديولوجيا سمتان :

١ - أنها لا تتفق مع الواقع ، وتصبح من عيوب المعرفة .

٢ - أنها تعنى الانتقاص من قيمة الفكر ، بما يعنى عدم صلاحيتها لاستيعاب الواقع . وليس من قبيل الصدفة أن يقول باريون : إن هذه المشكلة تطرح علينا سؤالاً عن العلاقة بين النظرية والممارسة فى هذا الصدد .

إذن يمكننا القول بأن الأيديولوجيا حينما تحقق إنجازاً فى دائرة المعرفة وتتخلى عن هذا الإنجاز بنزولها إلى مواقع عملية فى ميدان السياسة ، فإنها لابد أن تخفق فى المهمتين معا ؛ إذ تفقد الإنجاز الذى حققته ، والوظيفة التى ضحت من أجلها ، وكرست نفسها لها .

ما مصير المثالية الهيجلية إذن فى عصر الوضعية ؟ . فبرغم طواعية تبريرها للدولة ، فإن الواقع السياسى خشى بعد استقرار السلطة من أن يصبح السلب الهيجلى أداة هدم لمعالم المرحلة الجديدة . ولذا يقول ماركيوز « تقدمت الفلسفة الوضعية لتقوم بدور المنقذ الأيديولوجى فى الوقت المناسب » (ص ٣١٤) . . . تدرس الوقائع الاجتماعية بدون أى أحكام مسبقة ، وتنظر إلى الواقع على أنه مستقل ؛ وبمعنى آخر « استهدفت أن تتصدى للعملية النقدية التى ينطوى عليها « النفى » الفلسفى لما هو معطى ، وأن ترد للوقائع شرف الوجود الإيجابى » .

ومع خليط من أفكار سان سيمون وبرودون سيسموندى وفون شتاين (أى الفكر النقدى والمثالية الراديكالية والوضعية) بدأت الوضعية على الطرف المقابل تعكس معالم استقرار جديدة لموقف أيديولوجى جديد ، يخدم الدولة من ناحية ، ويقوم بحل مشكلتيه من ناحية أخرى : الأولى الخاصة بالمعرفة ، والثانية المتعلقة بالممارسة . ويتسق هذا الحال مع استقرار نظام صناعى رأسمالى برجوازى ، يعيد إنتاج شروط إنتاجه متلافيا بذلك تناقضاته التاريخية . من هذا المأزق خرج فكر ماركس وإنجلز محددا الأيديولوجيا فى البداية بالمفهوم الضيق على أنها فكر أو وعى مشوه وقد ظهر هذا فى (الأيديولوجيا الألمانية) ، و(ضد دوهرنج) . أما فى (نقد الاقتصاد السياسى) فقد اتسعت النظرة لتصبح حلقة فى التطور التاريخى للوعى ، وتعبيراً عن البنية الفوقية ؛ أى الأشكال التى يعى بها الناس الصراع ويحركونه ؛ وبذلك يكتسب مفهوم الأيديولوجيا بعداً سوسيولوجيا .

ومع ذلك فقد ساد مفهوم ماركس عن الأيديولوجيا فى نظرته الضيقة لدى اليمين واليسار معا منذ منتصف القرن التاسع عشر . وقد فسر ماركس معركته فى الأيديولوجيا لأول مرة عندما استبد الماركسيون أنفسهم بالنظرة الضيقة ؛ فهم فى الوقت الذى يعدونها فيه وعياً مشوهاً ، يتحركون على أرضية عقائدية لا تقل تشوها عن أى يقين رجعى .

وفى إطار جدلية الواقع والممكن يخلق الفكر البشرى أيديولوجيتين تغازل كل منهما بنية مستهدفة ، وتتبادلان الاتصال بها والانفصال عنها . ومن خلال هذا التناقض الحادث بينهما تتبادلان الأزمة والاستقرار ؛ العلم أو الثورة . ولم تنل هذه البنية من هذه التعادلية إلا تناقضات كل منهما . وبرغم أن لينين يعيد للأيديولوجيا عنصرين أساسيين فى تحديدها : الأول يتعلق بنظام الأفكار والمعرفة ، والثانى يتعلق بالوظيفة العلمية والعملية ، فإنه لا يفعل أكثر من أن يجدد شكلاً بنائياً ووظيفياً للأيديولوجيا . ولذا فالجهد الذى بذله مانهايم فى النصف الأول من القرن الحالى يثير أمرين : علاقة الأيديولوجيا بالعلم من ناحية ، وعلاقتها بالمجتمع من ناحية أخرى . ولذا فهو يستكمل تراثاً مشتركاً ، فتصبح الأيديولوجيا تشويها للواقع ، واليوتوبيا تثويراً له ، وإن ظل كل منهما تصورات مفارقة لوجودها ! .

ما موقف الأيديولوجيا فى عصر مناهضة الاستعمار ؟ . يقول التوسير : « إن كل فلسفة حتى وإن لم تكن دينية أو روحية أو مثالية ، إنما تربطها علاقة عضوية بقيم أيديولوجية عملية ، مرتبطة بقيم تابعة للصراع الأيديولوجى (الذى هو صراع طبقات) . هذا يؤدى إلى أن الفلسفات المادية التى تتكلم عنها ، تخضع أيضاً لهذا القانون ، حتى لو لم تقم باستغلال العلم لإثبات وجود الله ، أو لشرح القيم الكبرى

للأخلاق والجمال ، وحتى لو سخرت نفسها للدفاع المادى عن العلوم (ألتوسير : الفلسفة والفلسفة التلقائية للعماء ، بالفرنسية ، ص ٩٦) . فإذا تصورنا أن الأيديولوجيا تستغل العلم لصالح بناء قوة محددة ، فى حين أنها تفقد أى إمكانية لنمو معرفى ، فلنا أن نتوقع ميكانيزمات فاعلة ، ساعية فى استقلال العلم عن هذه العملية ، وعمليات مستمرة من المناهضة للأيديولوجيا ، متوازية تماما مع الإخفاق فى تحقيق اتصال حقيقى بالبنية ، وإنجاز وظائف نظرية محددة من جانب الأيديولوجيا

لكل هذه العوامل مجتمعة لا ينقضى العقد الخامس من هذا القرن حتى يعقد مؤتمر (الحرية الثقافية) فى ميلانو فى عام ١٩٥٥ ، متخذاً لنفسه شعار الانسجام الأيديولوجى بين اليمين واليسار ، وضرورة البحث عن مشكلات عملية لا فكرية . لقد أصبح القرن الماضى يعرف (بعصر الأيديولوجيا) « هنرى أيكن » ، وبانقضائه يبدأ عصرنا (عصر نهاية الأيديولوجيا » إدوارد شيلز ، وريمو آرون ، وأتوبرونر وغيرهم) . إنهم يقصدون القرن العشرين ، ولكنهم يعكسون وضعية النصف الثانى منه بما فيها من تطورات أعقبت الحرب العالمية الثانية ، ومن تحديات كبرى واجهت النظام الرأسمالى فى سعيه إلى مجاوزة أزمته ، والتقدم التكنولوجى الذى عزز من مقدرة الرأسمالية ، ثم سباق التسلح والوفاق الدولى . ومع أزمة مارس ١٩٦٨ ، والمد العالمى فى حركات التحرر الوطنى ، يبدأ عصر جديد من المراجعات النقدية ، يمكن أن نصطلح على تسميته بـ (عصر نقد الأيديولوجيا) . وحسب تعبير باريون ــ « لقد أصبحت الأيديولوجيا من جديد هدفاً للنقد » . وتتمثل معالم هذه الحقبة فى : مناهضة الاستعمار ، والأخلاقية الجديدة ، والإنسية الجديدة ، وشعار التحرر من الاستغلال ، لتصبح هذه القضايا مطروحة على مائدة العلم الاجتماعى بظهور الحاجة إلى فهم حقيقى إنسانى للأيديولوجيا قدر الإمكان .

والسمة البارزة فى هذه الحقبة أيضاً أنها تحمل مجموعة من الدعاوى تؤمن بالشك والنقد والحياد وحرية الفكر . ويعد مقال جوزيف جابل بعنوان : أيمكن أن يقوم فكر بلا أيديولوجيا ؟

Une pense non ideologique est - elle possible ? الصادر فى عام ١٩٧٩ ــ أصدق تمثيل للتعبير عن هذه الأفكار . ويطرح جابل المشكلة من منظور سوسيولوجى اكثر منه إبستمولوجى على النحو التالى :

« هل توجد جماعات اجتماعية (طبقات ، شرائح ، تنظيمات) لها ميل خاص إلى فكر غير أيديولوجى »(*) (سوسيولوجيا الوعى ــ بالفرنسية ، ١٩٧٩ ، ص ١٣) .

(*) اعتمدنا على نقل هذا المقتبس من الترجمة غير المنشورة ، التى قام بها جمال بوقزاطه ، الجزائر .

(**) اعتمدنا على الترجمة العربية الصادرة عن الدار العلمية ــ بيروت ــ الطبعة الأولى عام ١٩٧١ ، التى نقلها الدكتور أسعد رزوق . ويحتوى الكتاب على أربعة فصول غير معنونة ، إلى جانب مقدمة الناشر ، وتوطئة ، ومدخل ، ويقع الكتاب فى ١٢٥ صفحة من القطع المتوسط . ولقد بذل المترجم فى ترجمته جهداً عظيماً ــ فى حدود الإمكانات ــ أثرى به المكتبة العربية إلى حد كبير . وينبغى أن نشير إلى ملاحظة تستحق التسجيل ؛ وهى تلك الروح النقدية الحضارية الأمينة التى سيطرت على المترجم والناشر .

وإلى هذا العصر ينتمى ياكوب باريون Jacob Barion ؛ من أهم المشتغلين بالفلسفة فى ألمانيا ، ومؤلف كتاب « ما الأيديولوجية » ، أهم الكتب التى صدرت فى أوربا فى العقد السادس من هذا القرن ، وهو الكتاب الذى نحن بصدده فى هذه الصفحات . وسوف نستعرض أهم الأفكار التى قدمها باريون فى هذا الكتاب وفقا للسؤال الذى حدده لنفسه منذ البداية : كيف تفهم الأيديولوجيا فى النقد المعاصر للأيديولوجيا ؟ وما الأيديولوجيا إطلاقا ؟ وفيم تقوم معضلاتها ؟(**) .

الأيديولوجيا والوجدان النقدى

يتحدث المؤلف عن المصطلح من خلال فصل غير مألوف بين المعنى والمضمون الذى يشير إليه ؛ إذ يكتسب المفهوم معناه السائد اليوم من النظرية الماركسية وممارستها ؛ فى حين نجد المضمون الأيديولوجى فى جميع حقب التفكير البشرى ، وخلال كل مراحل تاريخ الإنسانية : من تأثير العقائد المتوارثة ؛ والأراء الجاهزة ، والأحكام القيمية السابقة على معرفتنا ، وفيما يحدث فى ميدان السياسة والحياة الاجتماعية ، وتنطوى عملية الفصل هذه على مقابلة بين النظرية الماركسية وواقع الممارسة الفكرية الإنسانية فى مجملها .

صحيح أن هذا النوع من التحليل جديد على الوجدان النقدى ، إلا أنه يظل نتاجاً لمجالين من مجالات تعرية الموقف الأيديولوجى : الأول ؛ وهو نظرية الأيديولوجية ؛ والثانى هو سوسيولوجيا المعرفة . ويرى المؤلف أن الصلة بين الأحكام القيمية والمعرفة النقدية ، وأن الفروق الأساسية بين الأقوال التى تقرر الواقع والأقوال الأيديولوجية ، هى مشكلات تبحث على صعيد المعرفة النقدية ؛ أى من خلال نظرية الأيديولوجيا . وهو يوافق على تحديد مانهايم لهذا المجال بأنه يختص بالكشف عن الأقنعة التى يختبىء خلفها الأيديولوجى . وقد ناقش هذا الاتجاه على نحو مفصل من خلال كتابات ماكس فيبر وتيودور جايجر T.Geiger وإرنست طوبتش Ernest Topitsch ، ولا سيما آراء طوبتش حول التأثير الذى تمارسه اللغة على تطور الفكر الأيديولوجى من خلال تأثيرها على صيغ التصور والتفكير .

أما على صعيد سوسيولوجيا المعرفة فيجرى البحث فى المقومات التاريخية والاجتماعية للمعرفة ، مثلما يعاد من جديد ، ومن الوجهة السوسيولوجية ، طرح السؤال عن موضوعية المعرفة العلمية ، ويتم إخضاع مفهوم الحقيقة العلمية ومفهوم الواقع لتحليل يتناول المعنى والدلالة . ويتفق باريون مع مانهايم فى تصوره ؛ حيث تقوم سوسيولوجيا المعرفة بمعاينة تلك الحالات التى تنم عن « تحيز » أو « زيف » فى الأقوال ؛ وهى حالات مشروطة بتركيب الوعى ، فتصبح المشكلة التى تطرحها السوسيولوجيا المذكورة على نفسها متمثلة فى مجمل البنية الفكرية لدى ذوات جماعية معينة ، حيث يتم فحص المعرفة وظروف نشوئها من خلال البحث فى المقومات التاريخية والاجتماعية للمعرفة ذاتها .

إذن فعلى صعيد الوجدان النقدى يُطرح النص الأيديولوجى من داخله ، ثم يطرح من حيث علاقته التاريخية والاجتماعية بمنشئه . فماذا عن المشكلات التى تنتظر هذا المبحث ؟ .

مشكلات الأيديولوجيا :

نحن نستعمل كلمة (الأيديولوجيا) اليوم بمعناها السلبى فى غالب الأحوال ؛ وهو المعنى الذى يرجع إلى ماركس وإنجلز . وقد بقى هذا المعنى محتفظا بدلالته السلبية فى ميدان الاجتماع والسياسة فى المقام الأول . فالتفكير المنوط بأيديولوجيا ما يجد ويوصف بأنه « منعدم الصلة الوثيقة بالواقع » ؛ لأنه يعد النظام المجتمعى المستنبط على صعيد الذهن المجرد ، والنابع من فكرة مسبقة ، نظاماً ممكناً على صعيد الواقع ؛ ولأنه يطالب أيضا بتحقيق النظام المذكور .

ولو نظرنا أولاً كيف تطالعنا هذه اللفظة فى المجادلات السياسية لتبين لنا أنها تهدف دوما إلى الغض من شأن الخصم ، والحط من قدره ؛ ونحن نعد أقواله أيديولوجية ، إما لبعدها عن الواقع ، أو لأنها تحجب الواقع وتخفيه أيضا ، أو لكون تلك الأقوال خاضعة للأحكام المسبقة ، أو متأثرة بالتحامل المنبعث من المصلحة الشخصية .

ما السبب إذن ؟ يقول باريون : لقد اكتسب مفهوم الأيديولوجية نبرة انتقاصية عندما تم إدخاله فى مطلع القرن التاسع عشر ، وعلى يد الفلاسفة الفرنسيين ، إلى لغة هؤلاء الاصطلاحية ؛ أى عندما أدخل إلى ميدان السياسة ، وسقط فى المنازلة التى تمت بين الأيديولوجيين ونابليون ، والتى انتهت لصالح بونابرت .

وفيما يتعلق بالأحكام المسبقة ، يرى المؤلف أنها أحكام متسرعة ومبتسرة ، تعطينا النتيجة قبل تفحص الموضوع ، وتصدر عن أيديولوجية فى أغلب الأحوال . فبين الأيديولوجية والحكم المسبق دائما علاقة وتأثير متبادل . ولاشك أن الاستعمال اللغوى حاليا يضفى على لفظة حكم مسبق vorurteil نبرة قيمية سلبية بلا مراء . ويستند باريون على آراء جادامر H.G.Gadamer الذى يرد هذه النبرة السلبية إلى تأثير عصر التنوير . فقد كان للحكم المسبق الذى أصدره عصر التنوير على ظاهرة الأحكام المسبقة أثره الفعال فى تشويه سمعة الحكم المسبق ، والحط من شأنه . لذا يقوم جادامر بإعادة النظر فى هذا التشويه ، لكى يطلع علينا برأى مفاده الإعلان عن إعادة نظر أساسية فى مفهوم الحكم المسبق . فهناك أحكام مسبقة ينبغى للعقل النقدى دحضها ؛ وهناك أحكام مسبقة مشروعة ، تعود بفائدة على المعرفة ؛ فهى تمثل الشروط اللازمة للفهم الممكن فى مجال العلوم الإنسانية . إنها أحكام ينقصها اليقين الموضوعى ، والتأسيس الكافى فى الواقع ، كما تتميز بوعى راسخ للحقيقة ؛ فالمرء يقنع بأنه يعرف ، وهذا ما يميزها عن الرأى المسبق الذى يترك مجال التقرير مفتوحا أمام شتى الإمكانات والاحتمالات .

ومن عيوب الأيديولوجيا أيضا النزعة الكلية والشمولية ، التى تبدو فى كل أنواع التفكير ذى النظرة الشاملة إلى العالم .

إن النزعة الكلية لدى الأيديولوجيات ، وهى النزعة المؤدية إلى تلك التخطيطات التى ترفع صرحا هندسيا من الأفكار ، وتتصف بطابع المنظومات المنسقة ، تطرح علينا السؤال النقدى عن شروط إمكان المعرفة الموضوعية ، وعن حدود العلم الإنسانى ومدى معرفته . وتبدو أهمية هذا التساؤل حينما نلحظ نزوع العلم أيضا نحو الكلية بمعنى ما !

ولا تختلف النظرة الشاملة إلى العالم فى الأيديولوجيا كثيرا عن عناصر أخرى ، مثل تقنيع الوعى والوجود ، وامتلاك موقف مزدوج من حجب الحقيقة ، وإدعاء الأيديولوجيين بامتلاكها وحدهم ، والتصرف من موقف إيمانى عقدى متصلب ، وكذلك النظرة العدائية للموقف الأيديولوجى المضاد أو المرتد . وكل هذا نتيجة لوقوع الأيديولوجيا فى دائرة العمل السياسى .

غير أن المفهوم الحديث للأيديولوجيا ليس محصورا فى دائرة السياسة وحدها ، مع العلم بأن الأيديولوجيا السياسية هى أول ما يتبادر إلى ذهن الإنسان . لقد تلقى البحث العلمى فى مشكلات الأيديولوجيا دوافع حاسمة من لدن الأيديولوجيا الفاعلة والمتطورة فى الحياة المجتمعية والسياسية ، لاسيما أن النقد الماركسى للأيديولوجيا قد أعطى الحافز المباشر للنقاش العلمى حول مسائل نظرية الأيديولوجيات . ففى حقل الفلسفة قاد هذا النقاش إلى دراسات وبحوث تناولت طرق التفكير ، ونقد العلم ، وعددا من المشكلات المتصلة بنظرية المعرفة ، على نحو أدى كذلك إلى دخول الأيديولوجيا فى مجال النظر المتعلق بمعضلات الأنطولوجيا ونظرية القيمة . وقد أظهرت الدراسات والبحوث الفلسفية والسوسيولوجية أن المعرفة والتقييم والفعل لدى الإنسان كلها تخضع للتأثير الأيديولوجى ، وتصطبغ بطابعه إلى حد بعيد . ولسوف تتضح هذه الجوانب الإيجابية حين نتحدث عن أبعاد الأيديولوجيا .

ومع ذلك فهناك مشكلات نوعية لا تقف على حدود التصنيف (الإيجابى والسلبى) ؛ فمشكلة اليوطوبيا ، ومعضلة التمييز بينها وبين الأيديولوجيا ، لم تقل فيها الكلمة النهائية بعد . فقد استعرض باريون أفكار مانهايم وإرنست بلوخ وإمجه وكولا كوفسكى . وبرغم وعيه التام بالفروق الجوهرية بين هؤلاء جميعا ، اقتربت آراؤه بعد ذلك ، عن هذه المشكلة ، من المنحى الوضعى ، ولم يكن هذا سوى السبيل الوحيد أمامه لأن يكون موضوعيا حسب زعمه منذ البداية .

فعند مانهايم تبدأ التفرقة بين المفهومين منذ اللحظة التى تفكر فيها حول إمكان تحقيق الأيديولوجيا . وهذا نفسه هو ما قاد مانهايم إلى المشكلة . وحسب رأيه فكلاهما يندرج تحت التصورات المفارقة للوجود . ونظرا لعجز كل منهما عن الاستجابة لشروط الواقع ، يظل المفهومان متسمين بالاغتراب عن الواقع . أما الفارق بينهما فهو أن الأيديولوجيا تقوم بتقنيع الواقع ، فى حين تتمتع اليوطوبيا بقوة تحويل سبق لها أن مارست هذا التأثير التحويلى .

أما إرنست بلوخ فقد حاول أن يطور فهما جديدا للطوباوية من زاوية تحليل الأمل (بما هو شعور بالتوقع) أو الترقب ، حيث يشير إلى نوعين من الطوباوية ، أحدهما تجريدى ، والآخر عينى . ففى النوع الأخير يترقب الخيال عنصرا من الإمكان المتوقع ، فى حين أنه فى النوع الأول يضل طريقه فى اللا إمكان الفارغ . أما عن الأيديولوجيا فيميز بلوخ بين وظيفتين:الأيديولوجيا بما هى وجدان مزيف إزاء تغطية البناء التحتى ؛ والأيديولوجيا بما هى وجدان حقيقى يسهم فى تطور الآثار الثقافية فى البناء الفوقى ، حتى بعد زوال أساسها المجتمعى . وهذه الوظيفة يسميها بلوخ « وظيفة تجاوز الوجدان الزائف » ؛ وهى العون الروحى الفائض ؛ هى طوباوية من حيث وظيفتها ، التى بدونها تستنفد الأيديولوجيا أغراضها فى الارتباط بعصرها وهذا هو معيار للتفرقة بين الأيديولوجيا واليوطوبيا .

ويحاول إمجه Emge استيعاب الطوباوية بوصفها محاولة إيضاحية من جانب الأيديولوجى ؛ إذ تغدو اليوطوبيا أيديولوجيا مرئية يُتوقع حدوثها . فحين يكون النظام الاجتماعى الذى ترسم اليوطوبيا معالمه غير قابل للتحقيق ، نجد أن اليوطوبيات تسعى نحو التحقيق ، فتطالب بتغيير جذرى للعلاقات المجتمعية والسياسية . لكن اليوطوبيات ليست مجرد نفى وإنكار سالب للأوضاع الاجتماعية الراهنة ؛ فهى تستحث قيام نظام جديد ، وتقدم وصفا تفصيليا فى غاية الدقة لهذا النظام .

وكما قال كولاكوفسكى « إن اليوطوبيا هى قوة حقيقية حتى وإن كانت طوباوية » ؛ فاليوطوبيا فى عرفه هى حقا « ظاهرة لعالم الأفكار » ، والمثل الأعلى لنظام جديد ، والهدف المستكن لواقع تاريخى . ولكنها فى الوقت نفسه أداة للتأثير فى الواقع ، ولتخطيط العمل المجتمعى بصورة مسبقة .

وينتقد باريون آراء مانهايم حين يشير إلى أيديولوجيا المضطهدين ، ويقابلها بأيديولوجيا الطبقة الحاكمة ، ليكشف عن قوة داخل الأيديولوجيا ، تتطلع نحو الإطاحة بالواقع القائم . وبذلك لا يبقى للأيديولوجيا إلا دور التبرير وحسب . أما إرنست بلوخ فيعيب عليه باريون استخدام تشبيهات واستعارات بدلا من مفهومات ، وأن تضمن الأيديولوجيا عنده لوظيفة طوباوية يضعف التمييز بين المفهومين .

« يريد الأيديولوجيون والطوباويون على حد سواء ـــ والكلام على لسان باريون ـــ تغيير العالم ، لأنه لا يطابق مثلهم العليا ؛ يريدون تحقيق أفكارهم عن العدالة باحتذاء نموذجهم المثالى » ، ترى هل يستطيعون ؟ . الإجابة التى يقدمها باريون تقف بالأمر عند حدود التصور ؛ أى أن الإجابة مرهونة بمعرفة ما إذا كان هذا العالم المتصور مجرد أيديولوجيا أو يوطوبيا ، أو أنه يتضمن أيضا محتويات من الحقيقة التاريخية العينية .

ولكن ماذا عن استعمال الماركسية لكل من لفظتى الأيديولوجيا واليوطوبيا ؟ لقد استخدم ماركس وإنجلز هذين المفهومين فى هجومهما على الفلسفة المثالية الألمانية ، وعلى كل الذين ينادون باشتراكية غير ماركسية ، وأصبحت كلمة طوباوى Utopist بمثابة شعار للماركسية فى النضال لأجل نظريتها الخاصة . وقد ظلت الماركسية منتصرة فى هذا النوع من النزاع وفى مجاله التناظرى ، لكن انتصارها لا يكفى برهانا على تبرير مشروعية النقد السلبى الذى مارسته ضد الاشتراكيين السابقين على الماركسية .

يريد كل من ماركس وإنجلز وصف النظريات الاشتراكية السابقة عليهما بأنها طوباوية لم تنضج ، فى مقابل اشتراكيتهما العلمية . صحيح أن الاشتراكية العلمية عند ماركس صارت علما بفضل اكتشافين تحولت بهما نظرتها إلى الواقعية : النظرة المادية للتاريخ ، وفائض القيمة . لقد أتاح لهما ذلك استخدام المعطيات التاريخية ، فى حين اختلط الأمر على الاشتراكيين الطوباويين . لقد أدركوا صراع الطبقات ، ولكن حلولهم الخيالية أبعدتهم عن النظرة الواقعية . ويضيف باريون أن ثقة ماركس فى انتصار الاشتراكية مع ذلك لا تستند إلا إلى إيمان بانتصار الحرية فى النهاية ؛ وإلى هذا الحد كان ماركس مثاليا !! .

تلك هى مجموعة من مشكلات حُملت بها الأيديولوجيا عبر ممارسة العقل النظرى والفعل العملى . ولربما أصبحت بعد ذلك عملية استقراء مفهوم واضح للأيديولوجيا بأبعادها وقضاياها المعاصرة مسألة شاقة . ولكن من أين نبدأ ؟ لابد من تتبع الأيديولوجيا ثم الوصول إلى أبعادها .

تاريخ الأيديولوجيا :

يحاول باريون أن يتتبع الجذور اللغوية للمصطلح من مفهوم الفكرة الذى تعددت معانيه فى البدايات الأولى ، ثم يتتبع كيف ارتفعت الفكرة إلى مستوى المثل الأعلى ideal ، مقارنا بذلك بين أفلاطون وكانط ، أى بين كونها قوة خلق وإبداع ، وكونها قوة عملية ، إذ يغدو المثل الأعلى عند كانط مفارقاً للواقع . وفى القرن السابع عشر تفقد الفكرة فى الفلسفة الفرنسية دلالتها الأصلية بوصفها مبدأ لوجود الواقع وتقييمه ، لتصبح مجرد محتوى الوجدان أو مضمون الوعى ، وتتحول الفكرة بذلك لكى تصبح تصوراً . وفى أواخر القرن الثامن عشر يولد مفهوم الأيديولوجيا فى الفلسفة الفرنسية فى ضوء تحول الفكرة إلى تصور ، لتصبح الأيديولوجيا هى علم الأفكار . ويعود محتوى الوعى إلى الإحساسات ، وتصبح الأيديولوجيا فى نظر دى تراسى فى كتابه « مبادىء علم الأفكار » هى : إرجاع الأفكار المركبة إلى أفكار بسيطة ؛ أى إلى الإحساسات أو المدركات الحسية .

وعندما تتطلع الأيديولوجيا إلى ممارسة دور حاسم فى تعيين طابع الحياة المجتمعية ، وتقرير الفعل السياسى ، يصطدم من خلال المبادىء التربوية بعالم السياسة ، فتفقد فى ظل بريقها المثالى وغيها بالمعرفة ، ومعرفتها بعالم السياسة معا ، ويتم عزل الأيديولوجيا عن مجال العلم أو المعرفة من ناحية ، وعن الكنيسة والدولة من ناحية أخرى .

ويتحول مفهوم الأيديولوجيا اليوم إلى الانطلاق من آراء مسبقة ، بحيث تعود الأيديولوجيا من جديد إلى عالم المثل العليا ، فاقدة بذلك الصلة بالواقع . ويُضرب على ذلك المثل بتوحيد أوربا ؛ إذ يظل مثلاً أعلى أيديولوجياً يخفى حقائق واقعية كثيرة(*) .

وانطلاقا من هذا الاستعراض التاريخى نصل إلى الوضع المعاصر للأيديولوجيا . وأمامنا مجموعة من القضايا المهمة ، التى سوف تحدد الكلمة الأخيرة بشأن باريون .

أبعاد الأيديولوجيا وقضاياها المعاصرة :

إذا كانت هناك أهمية لتحديد المواضع التى يدلى فيها باريون بدلوه فإننا بصدد أكثر المواضع تعبيرا عن رأيه ؛ ذلك أنه بدلا من أن يستعرض ، فى هذه الأجزاء ، نقديا ، آراء الآخرين ، محتفظا بحياده ورأيه الأخير ، نجده يستعين بهم ، منقباً عما يدعم أفكاره . لقد أشار إلى خمس قضايا :

العلم والأيديولوجيا ؛ البعد الأيديولوجى فى القيم ؛ الأيديولوجيا والحقيقة فى إطار العقل الإنسانى ، تأثير الأيديولوجيات ، وأخيرا

(*) هذا الكلام يعيد إلى الأذهان فكرة « قانون الأيديولوجيا » . ولا يقلل ذلك من شأن باريون حين يشير إلى مالا يراه . انظر الافتراض الذى طرح فى بداية هذا العرض .

مطلب نزع الطابع الأيديولوجى . وفيما يلى نناقش معه هذه القضايا الخلافية .

وحول البعد الأيديولوجى فى المعرفة ، ناقش باريون الطابع الأيديولوجى للتفكير الفلسفى ، وإخفاق الأيديولوجيا فى معرفة الواقع الراهن على حقيقته حين تبرز من خلال الأطر الفلسفية . والعيب فى رأيه يرجع إلى أمرين : إما إنكار الأساس المادى لكل ما هو واقعى ، والاكتفاء بما هو روحى ، أو إنكار الطابع المميز للوجود الروحى والعقلى ، مع الاكتفاء بما هو مادى . إن كلا الأمرين ينطوى على نوع من الفلسفة الأحادية النظرة ، التى تقودها نزعة التبسيط الاختزالى والتوحيد المقياسى إلى نظام مغلق من القناعات التى تتناول العالم فى كليته . إنها فلسفات تستند إلى أقوال ومزاعم نهائية ، يجوز أن تسميها الأيديولوجيا (مقابل العلمية) ، استنادا إلى الهدف الذى تضعه لنفسها ، وإلى ادعائها المطلق للحقيقة .

ومما لا ريب فيه أن الأيديولوجيات تتوكأ على العلم ، وتدعى الانتساب إليه ؛ فقد حدث ذلك فى الماركسية منذ بداياتها الأولى . لكن التفكير الأيديولوجى قد برز إلى المقدمة خلال التطور اللاحق للماركسية . وهذا ما جاء مطابقا لتحول الماركسية نحو نظرة شاملة إلى العالم ، ونحو أشكال مؤسساتية للتنظيم السياسى . فالماركسية المؤسساتية تستخدم هى أيضا العلم واجهة . وقد حدث ذلك فى عهد ستالين . ولذا نجد الفليسوف البولونى كولاكوفسكى ماركسيا يدافع عن العلم وتحرره من الأيديولوجيا فى إطار شروحه للعلاقة بينهما .

وهكذا نلمح خضوع كل من الأيديولوجيا والعلم لقوانين مختلفة من حيث الطابع والنوع ؛ وهذا ما يفسر لنا تناقضهما وخلافهما الدائم . فالعلم لا يعرف أية حقيقة تتحول إلى محتويات إيمان ، ويستند إلى العلل والحجج الموضوعية . أما الأيديولوجيات فإنها عكس ذلك ؛ إنها تقدم تفسيرا شاملا وجامعا للعالم ، له صفة اليقين النهائى .

وإذا تسنى لنا الإقرار بأن النتائج العلمية تتسرب إلى الأيديولوجيا وتدخل فى صلب تعاليمها فهذا لا يبطل الفارق الأساسى بينهما . ومع ذلك فالأيديولوجيات المعاصرة لا تناهض العلم ؛ فهى تدرك مكانته . وهى حين تضع نفسها فوق العلم ، وتقيم منظومة من الأفكار الإيمانية ، مدعية امتلاك الحقيقة المطلقة ، فإن مثل هذه المنظومات أو المذاهب الإيمانية تندرج تحت اسم «رؤية العالم **Weltanschauung**» . إنها تدعى امتلاك الحقيقة ، وتقوم على الاتباع والكفاح ضد أعدائها . وهذا الشكل من الأيديولوجيا فى كفاح مستمر ضد الفلسفة العلمية بصورة مطلقة . إن مجموعة القناعات المتسمة بطابع رؤية العالم هى التى تجعل الأيديولوجى يفسر المضامين القيمية من زاوية نفعيتها . ولكن هل يؤدى بنا هذا إلى أن نرى الأحكام القيمية أيديولوجية الطابع إطلاقاً ؟ .

يطرح باريون هذه القضية بشكل مفصل قبل أن يجيب عن هذا التساؤل . وهو يرى أن ألفاظ الثناء والتوبيخ ، ومجمل الأقوال القيمية الأخلاقية ، تعكس على صعيد رمزى لعبة المصالح . غير أن القيم هى صفات أو خاصيات موضوعية قائمة بذاتها . وتفكيرنا من الممكن أن يقع فريسة للأيديولوجيا حين يتعين هذا التفكير بفضل عناصر القيمة . فكل معرفة إنسانية هى عرضة لخطر الضلال الدائم ؛ أعنى نفوذ التقييمات (حتى إن تحرّر العلم من القيم أصبح موضع شك) .

إن الأحكام القيمية هى مزاعم مشروطة بنظرة مُصدر الحكم نحو الترتيب السائد للقيم . لكن الخطر الأكبر ــ على نحو ما يذكر شيلر ــ **هو خداع القيمة Werttaüschung**، أى النظر إلى القيم من زاوية ملاءمتها واندراجها فى مجال سعينا . فكيف يحدث أن تلقى الأفعال نفسها المديح تارة واللوم تارة أخرى ؟ إذن فالمسألة مشروطة بموقف مصدر الحكم . والذين يحكمون على وضع قيمى معين إنما يفعلون ذلك نتيجة لتطابق هذا الوضع مع وجهات نظرهم الخاصة .

لقد استعرض باريون أفكار أفلاطون وكانط وماكس شيلر وجايجر حول هذه القضية ، وناقش صراع القيم وعلاقته بالمعرفة والأيديولوجيا ، وطرح مسألة الصدق غير المشروط ، وموقف جواز الكذب الذى يقرره أفلاطون ، وانتهى إلى اتخاذ موقف إيجابى من الصدق ، لا يقدم فى النهاية حلا نهائيا لمشكلة الصراع الأصيل بين القيم .

من منظور الفعل الإنسانى تتمتع مسألة الحقيقة بدلالة حاسمة وأهمية بالغة بالنسبة لمشكلة الأيديولوجيا ؛ وذلك على نحو مزدوج : فهى من ناحية أولى ، تقود إلى السؤال عن شروط المعرفة الموضوعية وإمكانها ، ومن ثم عن الحقيقة . ومن ناحية ثانية ، عند ما يتم فهم الأيديولوجيا بمعنى أضيق وبما هى تقنيع واع ، وتزييف للحقيقة ، وتزوير لها ، فإن الأيديولوجى عندئذ يتعرض لشبهة الافتقار إلى الصدق . والبحوث النقدية تأخذ فى الحسبان هاتين المسألتين .

إن الأيديولوجيات ، برغم كونها مركبات من التصورات والقناعات الوهمية غير المطابقة للواقع ، يمكنها أن تحدث تأثيرا بالغا فى حقيقة العالم الواقعى . إن دائرة الفعل الإنسانى هى وحدها التى تقرر عدة مشكلات فى علاقة الأيديولوجيا بالحقيقة ؛ منها وقوع الأيديولوجى ضحية الوهم الذى يجعله يتصور وجودا ظاهريا للواقع ؛ ومنها إرادة التزييف لأغراض معينة ، على نحو يخدم مصالحه ، سواء كانت هذه المصالح تتعلق برؤية العالم ، أو كانت مصالح اقتصادية ، أو كانت تمت بصلة إلى سياسة القوة والنفوذ . وهنا لا يعانى الأيديولوجى من نقص فى معرفته ، بل ينقصه الصدق ؛ فهو يُضل الآخرين ولا يضل نفسه . وهذا النوع من الأيديولوجيا معروف لدينا جيدا فى ميدان السياسة ، ولا يتم فضحه إلا بكشف الأقنعة التى يختبىء خلفها . وهذا هو دور نظرية الأيديولوجيا إن شئنا التصدى لإرادة التزييف . أما الملامح الأيديولوجية التى تنبثق بفعل إرادة الوجود فتتصدى لها سوسيولوجيا المعرفة فى فحصها المعرفة وظروف نشوئها .

كيف يتسنى لنا أن نميز بين الوجدان الحقيقى والوجدان الأيديولوجى الزائف ؟

كيف نوفر مقياسا موضوعيا لهذا التمييز ؟ متى كان التفكير كله مرتبطا بالوجود ومتوافقا وإياه ؟ .

تقود هذه التساؤلات باريون إلى الدخول فى أعماق النسبية الفلسفية عند مانهايم ؛ فحديثه عن المنظورات يشير إلى المعرفة وإلى طريقة المرء فى الحصول عليها . فإذا كانت المعرفة هى إدراك الشىء ، فإن المنظورات هى طريقة المرء فى إدراك الشىء ، فإذا كانت المعرفة

تقصد شيئا وتتجه نحوه ، فإن طريقة الدخول إلى الشيء المقصود مرهونة بتركيب الذات القاصدة وتكوينها . فإدراك الذات للشيء يخلق مشكلة المطابقة واللا مطابقة . وهنا لا يميز ما نهايم بين وجود الأفكار ووعي هذه الأفكار ؛ فمن الجائز للإنسان أن يملك وعيا زائفا للأفكار ، مع إخفاقه في إدراك نمط وجودها . ولا يجوز لنا أن نتفق مع باريون في هذه النقطة ؛ لأنه ينفي ـ ببساطة ـ الموقف العلمي من الفكر ، ويخلط بين ضرورة وقوع الأفكار في الأيديولوجيا ، وتحررها حين تتخذ أشكال المعرفة بعضها من بعض موقفا نقديا .

إن شبهة الوهم أو نقص الصدق لا تعفى الأيديولوجيا السياسية (بما هي مشروع للمستقبل) من الوهم والخيال . ولكن عندما تتضمن الأيديولوجيا أيضا شيئاً من الحقيقة ، يكون السؤال عن أسباب هذا الازدواج . وقد أغفل باريون هذا السؤال ، بالإضافة إلى أنه لم يشر إلى أسباب طغيان جوانب الخيال والوهم على جوانب الحقيقة داخل الأيديولوجيا في ظروف معينة . وإذا كان قد أشار إلى الأيديولوجي عندما يكون واعياً بالحقائق ويتعمد الزيف ، فإنه لم يشر إلى الظروف التي يصبح فيها الأيديولوجي نفسه ضحية هذا التزييف الواعي ، وما إذا كانت الأيديولوجيا الغربية في الحقبة اللاحقة على الحرب العالمية الثانية يمكن تفسيرها من هذا الجانب أم لا .

وأخيرا ، عندما يدور الحديث عن **فاعلية الأيديولوجيا وتأثيرها** ، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن مباشرة هو الأيديولوجيات السياسية . هنا تبدو الفاعلية في أجلى مظاهرها . وتحتاج الأيديولوجيات ، لكي يتسنى لها أن تكون مؤثرة ، إلى الناس والمؤسسات ووسائل القوة .

النقطة الجوهرية هي قوة الفكر التي يؤمن بها هيجل ، في حين يراها ماركس انعكاسا فحسب للقوى المادية ، على الرغم من أن الفكرة الاشتراكية برهنت في تحققها على ماركسية مضادة للموقف الماركسي . والتاريخ يبين في كل العصور الدور المؤثر للأيديولوجيات ، مهما ادعينا غير ذلك ! .

أما فيما يتعلق **بنزع الطابع الأيديولوجي** فيشير باريون إلى أن التنصل من تهمة الأيديولوجيا هو سمة هذا العصر ؛ حتى الأحزاب السياسية لا تستثنى من ذلك . لكن هذا الموقف ـ في رأى باريون ـ لا يعدو أن يكون إعادة نظر أو محاولة لإخضاع الأيديولوجيا للمراقبة العلمية . أما الاستغناء عنها كلية فيتناقض مع وجود الأحزاب السياسية من ناحية ، والوجود الموضوعي للأيديولوجيات من ناحية أخرى . وعلى كل فليس السياسيون في النهاية وحدهم الذين يعيشون على الإيمان بالأيديولوجيات .

تأملات ختامية :

حول ماهية الأيديولوجيا خرج باريون بعدة استنتاجات من خلال التحليل النقدى :

ـ ففي نظره يتعذر الوصول إلى مفهوم موحد للأيديولوجيا .

ـ والأيديولوجيات هي أنظمة مغلقة تقوم على أحكام مبتسرة ومسبقة ، وإيمان نهائي . ولهذا فهي خطر على السلوك . وعلى الرغم من ذلك فمسألة التحرر من الأيديولوجيا وهم ، كما أن عملية نزع الطابع الأيديولوجي وهم أيديولوجي قائم في أساسه .

- إذا وجدت الأيديولوجيات فهي تحتاج إلى مؤسسات ملائمة لها . إذن يشترط كلا الطرفين الطرف الآخر ، مادامت الأيديولوجيات السياسية مشروعا فكريا للمستقبل .

ـ تتجه الأيديولوجيات صوب المستقبل ، بما فيها تلك التي لا تقوم إلا بتبرير النظام الاجتماعي القائم ؛ لأن الأخيرة تريد ضمان المستقبل ضد النزعات الجديدة التي تهدد وجودها . وتريد الأيديولوجيات تغيير العالم ، معلقة الآمال على مجيء عصر أفضل .

ـ تعمد الأيديولوجيات إلى تسخير العلم لخدمتها ، فتأخذ منه الحجج الصالحة للاستعمال ، وتحاول أيضا ممارسة النفوذ على العلوم ، فتطرح الأسئلة العلمية ، وتبحثها من زاوية افتراضاتها الجامدة (الدجماطيقية) ، وبذلك تنفذ إلى التفكير العلمي وتتخلله بتصوراتها الأيديولوجية . وتقوم الأيديولوجيات ، عن طريق تنظيماتها ، بتعزيز هذا النفوذ الذي أخذت تمارسه على العلوم .

ـ إن الأيديولوجيات هي أنظمة مغلقة ، لا تطيق النقد العقلاني ولا تتحمله ، ولا تعرف إلا الضلال الغريب عنها . فالأيديولوجية تتطلب اعترافاً عقديا ؛ أما العلم فيسعى دائما نحو المعرفة . ولذا يبقى كل من الأيديولوجية والعلم في موقفها الأساسي على طرفي نقيض لا سبيل إلى التوفيق بينهما .

***

تلك نظرة ياكوب باريون للأيديولوجيا مصطلحا وتاريخا ومعضلات . ومع ذلك فإنه لم يحاول إبراز قضايا أخرى حول خصوصية الإنتاج الجمالي والأيديولوجية ، والعلاقة بين الأبنية الاقتصادية المتطورة والبناء الأيديولوجي المتخلف ، والعكس ، وكذلك العلاقة بين الأدب والطبقة والوعي في خصوصية كل منها ، ومسألة ما إذا كان الأديب يمثل طبقة أم يمثل نزعة إنسانية تجاوز حدود موقف طبقي بعينه . . . إلى آخر تلك القضايا . وربما كان عذر باريون في هذا أنه صنف كتابه في إطار نظرية الأيديولوجيا وسوسيولوجيا المعرفة والفلسفة العلمية ، حيث تبدو القضايا أكثر عمومية ؛ ولكن تقاطع هذه الدوائر الثلاث لابد أن يفرز بعض هذه القضايا بالضرورة .

ويعاب على باريون أنه لم يحدد خطوط التقاء العلم بالأيديولوجيا بوصفها نظامين مختلفين ، كما أنه لم يوضح حدود الموقف الأيديولوجي في العلم ، حين يُخضع العلم وحين يثور عليه ، ولم يتحدث عن الثورات العلمية والثورات الاجتماعية وما بينها من علاقات لا تكون بالضرورة طردية ، بل ربما كانت علاقات مواجهة .

وإلى جانب هذه الملاحظات والانتقادات الواردة ، يظل للكتاب موقفٌ نقديٌ على حدود المدرسة الألمانية ، يعيد إلى الأذهان عمق الإنجاز الألماني في ميدان العلم والفكر .

رسائل جامعية

الأيديولوجيا الوطنية
والرواية الوطنية فى الجزائر
(١٩٣٠ ــ ١٩٦٢)

دراسة سوسيولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب

عرض : محمد حافظ دياب

يمكن القول بدءا ، إن المحاولات الحثيثة لطرح مفهوم الأدب فى صلته بالأيديولوجيا تجد فى سوسيولوجيا الثقافة والأدب أسس انطلاقها ووجاهة معالجتها ، بوصفها محاولة لتقديم جواب دلالى حول هذه الصلة ؛ وهو ما يمكن أن نتلمسه عبر صفحات هذه الأطروحة : « الأيديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية فى الجزائر (١٩٣٠ ــ ١٩٦٢) ــ دراسة سوسيولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب » .

صاحبها هو القاص الجزائرى عمار بلحسن ، الذى يعمل محاضرا بمعهد العلوم الاجتماعية بجامعة وهران ، ومشرفا على مركز دراسات سوسيولوجيا الأدب والثقافة بها .

والأطروحة تمثل بحثا تقدم به لنيل درجة الماجستير فى عام ١٩٨٢ ، وأشرف عليه عبد الفتاح الزين ، وعبد القادر جغلول ، ومحمد الزعبى . تقع الأطروحة فى نحو ٣١٠ صفحة ، وتتضمن جزئين يحويان خمسة فصول ، بالإضافة إلى خاتمة وببليوجرافيا ، وتهتم فى مجملها ببحث العلاقة بين الأيديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية فى الجزائر ، سواء فى مضامينها ومنطلقاتها ، أو صيغها وأطرها ، وذلك فى مدة ما بين عامى ١٩٣٠ ــ ١٩٦٢ . واختيار كلا هذين العامين على وجه التحديد يمتلك دلالته عبر تاريخ الحركة الجزائرية الحديثة ، حيث إن عام ١٩٣٠ يمثل تكريس بداية مرحلة جديدة للإدارة الاستعمارية الفرنسية بالجزائر ، عبر احتفالها وقتذاك بالذكرى المئوية للاحتلال ، فيما يُعَدُّ عام ١٩٦٢ ، عام انتصار الإرادة الوطنية والاستقلال . وبين هذين التاريخين ، عرفت القوى الشعبية الجزائرية صنوف القمع والاضطهاد ، بتأثير ركود النمو الرأسمالى ، وفشل السياسات الاقتصادية لتنشيط تراكماته ، وانسداد آفاق الاستراتيجية الاستعمارية بفضل بروز طبقات وقوى اجتماعية جزائرية وطنية من فقراء الفلاحين والمعدمين فى المدن والريف ، والبورجوازية الصغيرة المثقفة بتنظيماتها وأيديولوجياتها وخطاباتها .

وقد يكون من المناسب هنا أن نتصدى لكيفية المعالجة المنهجية التى حاول من خلالها الباحث تحديد رؤيته وطرح قضاياه .

والواقع أن هذه المعالجة تتوقف إلى حد كبير على الهدف الذى سعت الأطروحة إلى تحقيقه من ناحية ، وعلى طبيعة الموضوع المدروس من ناحية أخرى .

وكما قدم الباحث ، تتمثل هذه الأطروحة فى محاولة تحليل العلاقات والترابطات بين أشكال الخطاب الأيديولوجى التى عرفتها الحركة الوطنية الجزائرية ، فى صراعها وتناقضها مع السلطة الاستعمارية .

أما طبيعة الموضوع ، فهو دراسة إحدى نماذج هذا الخطاب ، ممثلا فى ثلاثية الروائى الجزائرى محمد ديب ، وعلاقتها بالخطابات السياسية الأيديولوجية التى أنتجتها الحركة الوطنية .

من منطلق هذا الهدف ، وتلك الطبيعة ، يلاحظ الباحث سيادة اتجاهات منهجية ثلاثة فى ميدان سوسيولوجيا الأدب :

الاتجاه الأول ، هو اتجاه إمبيريقى ، يتزعمه السوسيولوجى الفرنسى روبير سكاربيت R. Escarpit ، ويعتمد فيه تقسيم الواقعة الأدبية إلى عناصر مستقلة ومنفصلة ، من إنتاج وتوزيع واستهلاك ؛ وهو ما أدى به إلى تنمية مباحث فرعية هى : سوسيولوجيا الكاتب ، والكتاب ، والجمهور .

والاتجاه الثانى ، هو اتجاه بنيوى توليدى ، قدمه لوسيان جولدمان L. Goldmann ، بهدف محاولة اكتشاف العلاقات بين البنى الذهنية والفكرية القائمة فى المؤلفات الأدبية ، ونظيرتها لدى مجموعات اجتماعية بعينها ، تحدد تجربتها وأغلب المشكلات التى تجابهها فى مرحلة تاريخية محددة .

أما الاتجاه الثالث ، فهو الاتجاه المادى التاريخى ، الذى كوّن جُلّ إشكالاته وعناصره الفيلسوف المجرى جورج لوكاتش G. Lukačs ، والمنظّر الإيطالى أنطونيو جرامشى A. Gramsci .

وفى رأى الباحث أن كلا المنهجين الأولين لا يكفى للإجابة عن تساؤلات متعددة يقدمها موضوع الأطروحة ، حيث الأول يستهدف

تفسير الواقعة الأدبية تفسيرا مدرسيا ، بتقسيم جدلياتها الحية ، ومعالجة قضاياها معالجة مبتورة ، وتفكيك فعالياتها ؛ وهى أمور لا تعين على فهم هذه الواقعة فهما متكاملا ، ومن ثم تفضى إلى دراسة تحكمية .

أما الثانى ، فبتصوره أدخل إلى الإجابة عن قضايا الخلق الأدبى ومبدعاته الكبرى وحسب ، بالإضافة إلى صرامة التحليل (الجولدمانى) ، نتيجة قيامه على التناظر بين بنية الشكل الروائى وبنية المجتمع الأوربى ، ومن ثم عدم كفايته لتشريح النص الأدبى ، بسبب من عدم ارتباطه بدراسة شروط الإنتاج الأيديولوجية والثقافية والأدبية ، أى بدراسة سوسيولوجية لأيديولوجية النص ، وعلاقاته بالتاريخ والأيديولوجيات وأنماط قوى الإنتاج وعلاقاته .

وقد اختار الباحث المنهج المادى التاريخى ، الذى رآه جديرا بالإجابة عن تساؤلاته ، على أساس أن : « المفاهيم والمصطلحات وطرق التحليل التى سيتم استخدامها عبر جل لحظات (حرث) التشكيلة الأيديولوجية الجزائرية فى المرحلة الكولونيالية ، هى أدوات تنتمى إلى الحصيلة المنهجية للمادية التاريخية » . هذا على مستوى المنهجية بوصفها دراسة أكثر تجريداً للأسس المنطقية التى تقوم عليها الأطروحة ؛ أما على مستوى الأساليب المنهجية فقد استعان الباحث بأساليب تحليل المضمون الكيفى ، ودراسة الحالة ، وتحليل الدور .

والأطروحة غنية بتساؤلات تشير إلى أن صاحبها يتوفر على تكوين سوسيولوجى وأدبى يأبى الوقوف عند مجرد السرد وتقرير الأحكام ، كما تستحث قارئها على مواصلة السؤال ؛ وهو ما دفعه ــ مثلا ــ إلى رفض مفهوم الانعكاس الذى يرى فى كل ظواهر البنية الفوقية وأشكالها انعكاسا بسيطاً وغير فاعل للعلاقات الاجتماعية والإنتاجية السائدة .

وقد تعاملت هذه « الأطروحة » مع موضوعها بلغة تجمع بين الانفعال الذاتى والموضوعية ، فأتت برغم ذلك ــ محاولة مثمرة تطرح أسئلة صعبة . ويحاول الجزء الأول ، بفصوله الثلاثة ، تحديد عدد من المنطلقات الأساسية لاستيضاح العلاقة المعقدة بين الممارسة الأيديولوجية والأدبية ، مركزاً على الرواية بوصفها شكلا من أشكالها ، وساعيا لتوضيح عناصرها الأساسية كما أوردها ماركس ، وإنجلز ، وجرامشى ، ولوكاتش ، وآلتوسير L. Althussr .

فى الفصل الأول يذهب الباحث إلى أنه إذا كانت الكتابة الأدبية فى مجمل أجناسها تقوم بتنظيم الأيديولوجيا ، وصوغها فى شكل جديد هو النص الأدبى ، الذى يعد « أيديولوجيا أدبية » ، فإن كشف العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا وفهمها يمران عبر مسالك ثلاثة هى :

١ - النص الأدبى بوصفه كتابة تنظم الأيديولوجيا وتعطيها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة ومتميزة فى كل مرة .
٢ - يقوم النص الأدبى بتحويل الأيديولوجيا وتصويرها ؛ الأمر الذى يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها بما هى أيديولوجيا عامة قائمة فى عصر أو مجتمع معين .
٣ - يتضمن العمل الأدبى معرفة للواقع ؛ فهو انعكاس عارف ، وتمثل فنى جمالى لظواهره وأشخاصه وعلاقاته وأحاسيسه .

وهكذا الشأن بالنسبة للرواية ؛ فإنها تقوم بتلبية حاجيات أيديولوجية معينة ، لجمهور محدد اجتماعيا وتاريخيا ؛ وهو ما يعنى أن طابع الجواب الذى تتلبسه ، يظهر فى شكل خطبة موجهة للقارىء . ولكن ، كيف يتم ذلك ؟

يجيب الباحث بأنه خلال عملية الإبداع ترتبط كيفية القول ــ أو المفروض أن ترتبط ــ بمضمونه عند الروائى . فالشكل ليس وعاء للمضمون ، والمضمون ــ كذلك ــ ليس ما يملأ الشكل ، حيث ديالكتيك العملية برمتها ناتج من أن وضعية الروائى فى ممارسته الإبداعية تقوم على مواجهة نصوص الآخرين ، انطلاقا لإنتاج نصه ، بتوحيد بيانه الأيديولوجى ونصه الروائى فى آن معا .

وقد تكفل الفصل الثانى بمحاولة إعادة بناء لوحة الأيديولوجيا الوطنية ، بقواها الريفية والحضرية ، وتياراتها الدينية والإصلاحية والليبيرالية والماركسية والوطنية والعفوية ، وخطاباتها الأدبية والدينية والعلمية المتعددة . . إزاء الأيديولوجيا الضد : الأيديولوجيا الكولونيالية ، مستخدما أسلوبا سوسيولوجيا ، يقوم على التحليل الطبقى ، وربط حركة الأفكار مع القوى المادية والاجتماعية ، بهدف تعرف البنية الأيديولوجية للمجتمع الجزائرى ، بما هى بنية تاريخية ملموسة ، يمور فى داخلها تعارض الوطنية مقابل الكولونيالية وحوارهما .

واختص الفصل الثالث بتشخيص لوحة البنية الأدبية ، من خلال تتبع مسار الأدب الكولونيالى والأدب الوطنى وتطورهما ، وجدلية العلاقة بينهما فى الحقبة ما بين عامى ١٩٠٠-١٩٦٢ .

والحق أنه إذا كان ثمة تصنيف للأدب فى الجزائر خلال هذه الحقبة ، ومن أى زاوية نظرنا إليه ، فلن يكون ــ فى رأى الباحث ــ غير التقسيم الذى يحصره فى نمطين متمايزين ، تنعدم بينهما نقاط التماس أو التشابك : أدب كولونيالى ، وأدب وطنى .

قد يتراءى الاعتراض على هذا التصنيف ، بدعوى عدم صلاحية معاييره الموضوعية وحدها ، التى قصرت عن استيعاب (أدبيته) ، وحساسياته الجمالية ، ولكن النتيجة المستخلصة أن كل نمط منهما يعكس إلى حد كبير ــ فى توجهاته وفنيته ــ وعيا نقيضا للآخر .

فالرواية الكولونيالية ، بكل اتجاهاتها ، تحمل فى أغلبها بصمات القواعد الشكلية لواقعية بلزاك ، وفلوبير ، وإميل زولا ، حيث تنسق شخوصها يزدحم بالأسماء ، وأحداثها تتحرك فى إطار حبكة ودسيسة ، وضمن سلسلة من الوقائع والأسباب التى تربط بين العناصر الفسيولوجية والنفسية والقيمية والفكرية ، مع التزامها ودعائيتها بوصفها منبرا ممتازا لدعوى الجزائر بما هى مستعمرة استيطان .

هذه الملامح والتوجهات لا تقتصر على مرحلة بعينها من مراحل تطور الرواية الكولونيالية ، بل نجدها كذلك فى رواية المترويول السياحى التى سادت منذ بداية الاحتلال حتى عام ١٩٠٠ ، وكرست الجزائر أرضا للغزوات والأحاسيس (الخام) والفولكلوريات ، كما نجدها فى الرواية (الجزائروية) التى عبرت عن « الشعب الأوربى الجديد » هناك ، المكون من سكان ذوى أصول أوربية يتمتعون بالمواطنة الفرنسية ، التى استمرت بين عامى ١٩٠٠-١٩٤٠ ، لتحل محلها الرواية « المتوسطية » المعبرة عن مصالح الطبقة الوسطى

والبورجوازية الكولونيالية الصغيرة ، المتناقضة مصالحها مع الكولون ، وقد عبرت عنها مدرسة الجزائر العاصمة ، واتخذت من قول ألبير كامو ، أحد أعضائها ، « إننا نحس البحر المتوسط فى جلودنا » شعاراً لها .

ويورد الباحث مخططا بانوراميا لاتجاهات هذه الرواية كالتالى :

مثال للكاتب	مضمون الروايات	التيار الأدبى
لويس برتراند	ملحمة التوسع والاحتلال الاستعمارى : الاحتلال والمصادرة والاستقرار فوق الأرض ـ صراع الشعب ومقاومته وهزيمته .	الجزائرية
روبير روندو	ملحمة الاستصلاح الزراعى الكولونيالى : فعالية وتحديث وميكنة وإنتاجية وقوة وحيوية ونشاط المعمر الكبير وصراعاته ضد الإدارة والمتروبول من أجل سيطرته سياسيا واجتماعيا واقتصاديا .	الجزائرية
شارل كورتان	التناقض بين المعمِّرين والشعب ـ مقاومة الشعب الصامتة ـ مصاعب تقدم المعمر وخوفه وقلقه ، ووحدته فى المعركة ضد الشعب المتربص .	الجزائرية
تروفيموس	صمود الشعب وديمومة وجوده ومقاومته الصامتة وبقاؤه وحضوره ، ثم تسييسه .	الإندماجية والعاطفة على الشعب»
ألبير كامو	عبث الوجود والعيش فى مجتمع مستعمر ـ الشعب ديكور وحضور مقلق ، يدفع للانتحار والموت والقتل .	الكونية المتوسطية
أدمون روتيه	الصراع الاجتماعى والطبقى داخل الجماعة الأوربية فى الجزائر ـ مأساة العاصمة البورجوازية الصغيرة فى مجتمع يسيطر عليه الكولون ورأس المال .	مدرسة الجزائر العاصمة

وفى مقابل هذا الأدب الكولونيالى ، ولد أدب وطنى تناوشت رؤاه الجهاد والحث عليه فى إطار الدين ومحاربة الدخلاء حينا ، والشكوى والتفجع والاحتجاج وتأكيد الذات وتمجيد السلف والمطالبة بالإصلاح ورفض الاستعمار فى أحيان .

أما الجزء الثانى من هذه الأطروحة ، الذى يشمل فصلين اثنين ، فقد هدف به الباحث إلى استكناه البنية الدلالية لنص ثلاثية محمد ديب الروائية ، التى بدأها بظهور « الدار الكبيرة » La grande maison فى عام ١٩٥٢ ، ثم « الحريق » L'incendie فى عام ١٩٥٤ ، و« النول » Le metier à tisser فى عام ١٩٥٧ ، بوصفها رواية وطنية مضادة للرواية الكولونيالية ومنطقها الأيديولوجى .

ولكن ، لماذا اختار الباحث هذا النص دون غيره ؟

من رأيه أن هذا العمل يمثل كل الصلاحيات والصفات التى تؤهله لأن يكون موضوع دراسة سوسيولوجية ، نظرا لأنه يمثل الأدب الوطنى تمثيلا لا ينازع فيه أحد ، سواء على صعيد شكل الكتابة ، أو إشكالية الأيديولوجيا ، فى تعالقه مع الخطاب الوطنى الأيديولوجى ، وتناقضه مع الخطاب الكولونيالى ، أو على مستوى نجاحه التجارى ، أو على مستوى مكانته داخل منظومة الأدب التحررى والعالمى المعاصر .

كذلك قد يكون ازدواج قضية الحرية بمختلف مالها من مستويات الطرح الواقعى ، هو الإطار الأشمل والأكثر تكاملا للقضية الأيديولوجية كما عكسها هذا النص ، أو كما صاغها مبدعه ، بوصفه تعبيرا ناتجا فى الغالب عن المعاناة ، ووليد حقبة استعمارية نوعية ، اتصل بها المبدع اتصالا مباشرا ، على الرغم من كتابته باللغة الفرنسية .

والسؤال اللاحق هنا ، هو : على أى نحو تمثل « ديب » المفهوم الأيديولوجى تعبيرا أدبيا روائيا ؟

لاشك أن ديب يمثل فى هذا الصدد إشارة وعلامة ، ليس فقط لكونه روائيا ظهر فى مرحلة كان هو أحد أبرز كتّابها ، بل لكون أعماله الروائية ـ والثلاثية بالذات ـ ترتبط بهموم اجتماعية وإنسانية عاشها مجتمعه ، واصطدم خلالها بقمع السلطة الاستعمارية ، فكان بدوره تعبيرا عن جو مفعم بالحركة والأزمات ، حيث ولد فى تلمسان فى عام ١٩٢٠ ، ونال قسطا من التعليم ، وتقلب فى مهن شتى ، فعمل مستخدما بالسكك الحديدية ، ومترجما ومحاسبا فى محل تجارى ، ورساما ونقابيا وصحفيا وعاملا فى مصنع للسجاد ، ومعلما ، واتصل بالحرفيين والفلاحين والعمال والمناضلين والمثقفين الأوربيين التقدميين .

وقد لعب الوعى الفكرى للعصر الذى عاشه ديب ، وحدد موقفه منه وفيه على هذا النحو ، دورا بارزا فى وسم أعماله بالطابع الأيديولوجى ، فاختلف مع واقعه وائتلف فى آن معا : اختلف معه فى صورته التى يتمثل فيها واقع الهيمنة الاستعمارية والظلم الاجتماعى ، وائتلف معه فى تمرده على هذا الواقع ورفضه له ؛ وهو ما عبر عنه بقوله : « اخترت ـ ككاتب ـ ميدان الأدب لأكافح .. وهذا بتصوير الواقع الجزائرى ، حتى يشارك من يقرأنى فى عذابات وآمال وطنى .. ذلك أننى أردت تحقيق اندماج صوتى مع الصوت الجماعى .. الأمر الذى دفعنى لمعالجة وضع الشعب ويقظته وصحوته . فحتى الآن ، لم تظهر الجزائر فى الأدب . إن رسم طبيعة الجزائر وساكنيها وجعلهم يتكلمون كما يفعلون ذلك فى حياتهم ، هو إعطاؤهم وجودا لا يمكن النقاش فيه . إننى أطرح المشكلة عندما أصور الإنسان ؛ فأنا أعيش مع شعبى ، وأجهل كلية كل ما هو عالم بورجوازى » .

وبالمستطاع هنا أن نتبين آثار هذا الوعي وانعكاساته في ثلاثية ديب بوضوح من خلال وعيه الحياة وعيا إيجابيا ، وتحديد جوهر الصراع وقضاياه فيها ، حيث تكاد عناصر وعيه أن تجتمع في :

(١) وعي الحرية ، واعتبارها ضرورة ، وفهم النضال ضد الاستعمار والظلم والقهر من خلال فهمه لها . وقد ارتسمت معاني هذه الحرية ومدلولاتها عنده من خلال رؤية تكاملية لقضيتها وأبعادها في حياة المجتمع والإنسان الجزائري .

(٢) النظر إلى حقائق الواقعين الإنساني والاجتماعي عبر منظور طبقي ، يرى ، في جانب ، الطبقات المغلوبة والمسحوقة من الخمّاسين وماسحي الأحذية ، وفي جانب آخر ، طبقة المستغلين المرتبطين بالنفوذ الاستعماري .

(٣) وعي حقيقة التخلف في ماكان يراه من تشبث بالطرقية وغيرها من تقاليد ومعتقدات فجة .

بهذا المعنى ، يكون ديب روائيا صاغ أيديولوجيته أدبا ؛ وقد اتخذت عنده سمتا عاما تبدى في نزعة وطنية اجتماعية حضارية شاملة .

ويتضمن الفصل الرابع قراءة تشخيصية للثلاثية من وجهتين :

(١) تحليل المظاهر الشكلية التي تطبع الكتابة الروائية فيها ، أي محاولة تحليل بنيوي داخلي للنص ، بناء على ملاءمة عالمه لشكل يعبر عنه ، وانطلاقا من التقنيات والحساسيات الجمالية التي تحكمه ، والكامنة في نسق الأحداث ، والشخصيات ، والفعل الدرامي ، واللغة ، مميزا في هذا التحليل بين مستويين : مستوى الحكاية بما هي نسق من الشخصيات والأحداث والوقائع ، ومستوى الخطاب بوصفه فعلا ، يقدم لنا الراوي بواسطته معرفته بهذا النسق .

(٢) تحليل بعض الشروط الأيديولوجية والتاريخية التي تمت فيها ملابسات إنتاج الثلاثية وأحاطت بتكوينها ؛ أي العلاقة بين التاريخ والأيديولوجيات التي تواجدت في المجتمع الجزائري وفي الثلاثية ، وموقع هذه الأخيرة ضمن حركة الصراع الأيديولوجي الوطني والاجتماعي ، على صعيد الأدب والإنتاج الثقافي والأيديولوجي السائد وقتذاك .

على أي حال ، فمهما كان من محاولة هذا الروائي أن يجعل من نفسه مؤرخا ودارسا لخصائص مجتمعه ، فإنه كان يستهدف أساسا تكوين رؤية عن الذات والأرض والثقافة ، ساعده أن ثلاثيته قد اعتمدت تركيبا فنيا واقعيا ، يهتم بالمجرى الطولي للأحداث ، من خلال سرد تسجيلي للحياة الاجتماعية في الوقت نفسه .

ويحتوي الفصل الخامس والأخير على دراسة لمشكلة الأيديولوجيا في الثلاثية ، التي تتبدى في علاقة الصراع بين الأنا الجزائري والآخر المستوطن من ناحية ، وبينها وبين الرواية الكولونيالية من ناحية أخرى ، التي وردت تفصيلا في الرواية عبر علاقة الصراع بين عمال النسيج والشحاذين ، وبين البورجوازية الجزائرية والكولونيالية ، ومحاولات استقطاب هذه العلاقة لفئة الحرفيين ، وذوبان البورجوازية الجزائرية في نظيرتها الكولونيالية ، والمقاومة السرية الوطنية ، والنضال نحو زيادة الأجور وتحسين ظروف العمل ، والحصول على الخبز ، حيث كانت أول جملة في الثلاثية تؤكد حضور موضوع الجوع ، ومتحدثا عن قضايا الوعي الوطني والدين والإنسان والمرأة والوجود .

وقد اختتم الباحث أطروحته ملاحظا إمكان الحديث عن مصداقية مفاهيم المنهج المادي التاريخي ، كالأيديولوجيا ، والعمل ، والصراع الثقافي والأيديولوجي ، في تحليل نص أدبي تحليلا اجتماعيا . ثم أورد في النهاية عددا من الاستنتاجات منها :

(١) مع أن المنطق الكولونيالي قد قاد العملية الاستعمارية الاستيطانية في الجزائر ، فإنه لم يستطع تدمير تلك الاستمرارية الثقافية الأيديولوجية التي شكلت قوى الجزائريين .

(٢) إن الممارسة الأيديولوجية لهذه القوى تلبستها ــ ابتداء ــ نزعة فروسية وطنية تقليدية ، تجسدت في أدب جزائري تقليدي مقاوم ، يتابع تقاليد الأدب العربي الإسلامي وأشكاله ، ويرفده بمضامين مقاومة المستعمر .

(٣) إن تبلور هذه القوى ومواجهتها للاستعمار أنجز إبداعات اتخذت أشكالا ومضامين عصرية ، في الوقت الذي أفرزت فيه الأيديولوجيا الاستعمارية خطابها الأدبي الكولونيالي ؛ وهو ما يعني إمكان تحديد أطراف الصراع الأيديولوجي الأدبي بوصفه صراعا رمزيا دالا بينهما .

(٤) إن الثلاثية رواية واقعية وطنية ، مثلت رد الفعل الوطني التحرري ، من قبل المثقفين والإنتلجنسيا الوطنية وطبيعة عملها الأخلاقي الثقافي وقتذاك .

والحق أن الباحث قد حاول على مدى أطروحته أن يوحّد فسيفساء العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا في وحدة بنيوية متماسكة إلى حد كبير ، وإن بقيت ملاحظتان ينوه عنهما بما يلي :

(١) أن الأطروحة بمقدار ما اتجهت حصرا نحو البحث عن صلات مضمون ، فإنها فعلت ذلك على حساب ترك وحدة المبدع تفلت منها في أحيان .

(٢) أن إغراء الاستسلام إلى توحيد جملة من الوقائع الأيديولوجية والاجتماعية والأدبية في منظومة بنيوية واحدة ، دفع الباحث إلى تضمين أطروحته عناصر متباينة نوعا ما ، كان واجبا على وجه الدقة تمييزها عن الجوهري من علاقاتها التفسيرية .

وبرغم هذه الملاحظة ، تبقى هذه الأطروحة عملا أكاديميا جادًّا ومسئولا ، يرفد التحليل السوسيولوجي للأدب بأسئلة صعبة ، ورؤية اجتماعية ناضجة .






مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

البيان

السنة الاولى ـــــــ الجزء الثالث عشر

١ دسمبر سنة ١٨٩٧



لغة الدواوين

بقلم حضرة الكاتب الالمعي نجيب افندي الحداد احد اصحاب جريدة لسان العرب الغراء

نهضت بعض الجرائد في هذه الايام تطالب الحكومة باصلاح اللغة في دواوينها وتتوخى همتها في تلافي ما فشا بين كتبتها من خطآء الانشآء وسوء

* الصفحات ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ من مجلة « البيان » السنة الأولى ــ الجزء الثالث عشر

التعبير والخروج عن قواعد الكتابة واصولها خروجاً فاحشاً حتى غدت اللغة تحت اقلامهم كانها لغة جديدة مخلّطة لا يكاد يفهمها سوى كاتبها ومن اصطلح عليها من زملآئهِ وانما طهِ وقد اوردت تلك الصحف لهذا النقص امثلةً كثيرة وشواهد عديدة هي قليلٌ من كثير من تلك الاغلاط الديوانية الفاشية وكلها مما يمسّ كرامة الحكومة ويحط من منزلة نظامها واتقانها ولا يليق باقل الحكومات تمدناً وترتيباً فضلاً عن مثل الحكومة المصرية التي تُعَدُّ من افضل الحكومات الشرقية واقربها من ذروة الكمال ومقام الاصلاح والتهذيب. ولما كانت مجلتكم الغرآء احق من سواها بالنظر في هذا الامر وقد وقفت الجانب الكبير من ابحاثها على مسائل اللغة واصلاحها فقد رأيت ان اوافيها بهذه العجالة تشترك بها مع هذه الصحائف في تنديدها ومطالب اصلاحها عسى ان يكون لهذا المجموع من اصوات الجرائد واقلام المنددين تأثيرٌ في جانب الحكومة يعود علينا منهُ ما نرجوهُ من تدارك هذا الخلل واصلاح تلك الاغلاط التي اصبحت تمسّ منزلة الشعب كلهِ في نظر التاريخ لا منزلة الحكومة وحدها بمن حوتهُ من بعض الرؤسآء وكبار العمّال. وفي مأمولنا ان لا يقتصر هذا البحث على بعض الصحف اليومية فقط في ايام معدودة ثم تزول آثارهُ وتنقطع مواردهُ كانها لم تكن ويبقى الخلل على اسوأ مما كان بل ان تنهض جرائد البلاد كلها يشدّ بعضها بعضاً في هذا المطلب الوطني المحض وان لا يفصل بينها فيهِ اختلاف السياسة وتشعب المذاهب والآرآء فان الامر لغويٌّ جنسيٌّ لا دخل للسياسة فيهِ ولا مكان للاختلاف عليهِ وان لا يقول بعضها انها قد اصبحت مسبوقةً في هذا المعنى فهي لا تدخل في ابحاثه هرباً من التقليد وانفةً من التمثل والاقتدآء فانهُ عذرٌ واهن لا تقبلهُ الوطنية ولا تساعد عليهِ الغيرة الجنسية العربية والاّ لوجب على تلك

الجرائد ان تنقطع عن السياسة بتةً ولا تخط فيها حرفًا واحدًا اذ كلها احاديث مسبوقة ومعانٍ مكررة ليس فيها شيء من فضل الابتكار ولا طلاوة الجديد . ذلك فضلاً عن ان جرائدنا كلها مع تباين آرآئها واختلاف مذاهبها في ضروب السياسة والاميال ليس فيها صحيفةٌ لا تدّعي الوطنية ولا جريدةٌ لا تزعم انها تخدم الوطن وتسعى الى اصلاحهِ ونجاح بنيهِ وهذه المسئلة وطنية محضة بما قدمناهُ من علاقتها بابنآء البلاد ولغة حكومتها واللغة من اعظم الروابط الوطنية وامتن العرى الاجتماعية كما لا يخفى فلم يعد للجرائد عذرٌ في عدم التعاون عليها كما لا يعود للحكومة عذر في اغفالها اذا اجمعت صحف البلاد كلها على الكتابة فيها

لا جرم ان حكومتنا قد بلغت من الفساد في لغة دواوينها وكتابة اوراقها وتواقيعها الى غاية لا يحسن التغاضي عنها ولا يجمل برجال الحكم الصبر عليها بعد الذي تراهُ في غيرها من الحكومات المتمدنة من اصلاح لسانها واشتراط حسن الانشآء في كتّابها او سلامتهِ من الخلل والاغلاط الفاضحة على الاقل وهي انما تقتدي بتلك الحكومات في نظام شؤونها وترتيب اعمالها وسائر ما تجري عليهِ من خطة تحدّيها وتقليدها توصلاً الى الاتقان والكمال وقد تعين عليها ان تقتدي بها في هذا الشأن ايضاً اذ هو رأس الشؤون الادبية وملاكها ان لم يكن للمباهاة والفخر فلنفي النقيصة وعار التقصير . بل لقد اصبحت حكومتنا في بعض مصالحها عكس حكومة الخلفآء من اسلافها تمامًا فقد روي عن الحجاج انهُ ارسل الى عاملٍ لهُ يطلب منهُ ان يبعث اليهِ بعدّةٍ من كتّاب ناحيتهِ يستعملهم في ديوان انشآئهِ فسيّر اليهِ جماعةً فيهم شير ابن ابي كثير فلما وردوا على الحجاج وكان على ما اشتهر عنهُ من الظلم والعسف خشي كثير ان يُدخلهُ في جملة كتابهِ ثم ينالهُ منهُ ما لا يحب فقال ما أُراني اخلص من الحجاج الاّ باللحن فلما

أُدخل عليهِ سألهُ ما اسمك قال كثير قال ابن من قال كثير فخشيت ان لا يتعدى هذه المسئلة الى سواها فقلت ابن ابا كثير قال اعزُب لعنة الله عليك وعلى من ارسلك . اما في هذه الايام فانا نرى بعض الرؤساء من رجال حكومتنا قد يغضبون على كاتبهم اذا اجتنب اللحن في كتابتهِ وكثيرًا ما يصلحون لهُ على زعمهم فيبدلون الصواب بالخطأ ثم لا يقبلون لهُ عذرًا ولا يسمعون برهانًا ولا قاعدةً عندهم الّا ما درجوا عليهِ ولا اصل الّا ما الفوهُ من سابق لغتهم السقيمة نقلًا عن اخلاط السلف وقد ذهبت عناية الحكومة في مدارسها ضياعًا وراحت مساعيها في تعليم قواعد اللسان أدراج الرياح . وما ننكر ان في رؤساء الدواوين من يعرفون الاصول الكتابية ويهتمون في تقويم الكتابة واصلاحها ولكننا نقصر كلامنا على البعض منهم ممن لا يزالون على النسق القديم ولا يقبلون عبارة الكاتب الّا كما يفهمونها وحدهم وهي لو أعدتها على غيرهم بعدد حروفها ما فهم لها لفظًا ولا معنى

ولا يخفى ان الحكومة تشترط علم القواعد الانشائية في مدارسها وتقديم الامتحان الكتابي في ولاية مصالحها حتى انها لتتشدد في اتقان الخط احيانًا وترفض من لا يجيد تصويرهُ وهي مسئلة ثانوية في جانب العلم الصحيح فكيف تفعل ذلك من جهة وهي ترى هذا الخلل الفاشي في لغة دواوينها من الجهة الثانية واذا كان لا يهمها الاصلاح وسلامة الانشاء فلماذا تطالب عمالها بشهادات العلم وما بالها تشدّد في امتحانهم كل هذا التشديد وما الذي يفيدها من الحصول على الواسطة اذا كانت لا تستعمل الغاية واي كسب لها في اقتناء الغصن اذا كانت لا ترجو منهُ ثمرًا ولا تطالبهُ بجنى اللهمَّ الّا ان يكون تشدُّدها ذلك من قبيل التعنُّت في استعمال المستخدمين والتصعيب عليهم في طرق الاستخدام وهو ما لا

يليق بحكومة متمدنة فتحت مدارسها لتهذيب الشعب وفتحت مناصبها لمن يخرجون من تلك المدارس من المتعلمين الفتيان الذين هم رائد الاصلاح والعمران وفي ايديهم مستقبل البلاد وتقدم الاوطان



عدد ٨ السنة الاولى

﴿ المنار ﴾
لمنشئها السيد محمد رشيد رضا
ومديرها عبد الحليم حلمي

قيمة الاشتراك
٥٠ غرشاً اميرياً في السنة
ولطلبة العلم وتلامذة المدارس العالية من جميع المذاهب اربعون غرشاً
والدفع سلفاً

المنار

﴿ جريدة علمية ادبية سياسية ﴾
(تأسست سنة ١٣١٥)
﴿ تصدر يوم الثلاثاء من كل اسبوع ﴾

المكاتبات
تكون باسم (ادارة جريدة المنار في مصر)
ولا ترد الرسائل لاصحابها نشرت او لم تنشر
وينبغي ان تكون ممضاة بحروف واضحة وخالصة اجرة البريد

لا تقبل وصولات الاشتراك ما لم تكن ممضاة ومختومة من منشىء الجريدة او مديرها

﴿ الثلاثاء ١٩ ذي الحجة سنة ١٣١٥ الموافق ٢٨ نيسان و ١٠ مايو سنة ١٨٩٨ ﴾

الادب الصحيح

رغب الينا غير واحد ان نكتب في جريدتنا بعض نبذ في الادبيات يعنون بذلك ما عليه الجماهير من ان الادب هو عبارة عن الشعر والامثال والنوادر والافاكيه والا فان معظم ما نشرناه في الجريدة هو من المباحث التي تنظر الى تهذيب النفوس وتحليتها بالفضائل بعد تطهيرها من ادران الرذائل وليس الادب الصحيح الا هذا فقد قال العلماء ان الادب ملكة تعصم من قامت به عما يشينه . ولا ريب ان اية رذيلة من الرذائل تشين الانسان اذا تلبس بها واقترف ما تدعو اليه من الافعال المنكرة فان قيل ان القوم يريدون بالادب ادب اللسان وهذا التعريف انما هو لادب النفس اقول ان ادب النفس لا يكون كاملا الا بادب اللسان فالاول يستلزم في كماله الثاني وكان كلا القسمين متحققاً في فضلاء سلف الامة من اهل الصدر الاول

ولما وضعت العلوم والفنون باتساع عمران الامة وانفرد بكل نوع منها طائفة من الناس اختص الباحثون بادب النفس علماً وتخلقاً باسم الصوفية وسمي علمهم التصوف. وخص الباحثون بادب اللسان باسم الادباء وسمي مجموع فنونهم او ثمرتها بعلم الادب على اطلاقه ولقد كان لكل من الفريقين حظ من ادب الفريق الآخر. لكن الادبين كليهما معاً لم يكملا الا لافراد منهما . واننا نقتدي بالقوم في التسمية ونبحث في الادب بحثاً نبين به العلاقة بين ادب اللسان وادب النفس والجنان لان سعادة الامة لا تتم الا بهما كليهما فنقول

كان الادب عند اسلافنا عبارة عما يحترز به عن الخطأ في كلام العرب قولاً وكتابة واصوله عندهم اللغة والصرف والاشتقاق والنحو والمعاني والبيان والعروض والقوافي وقرض الشعر والانشاء والمحاضرات والتاريخ وربما اطلقوا الادب على ثمرة هذه الفنون وهي الاجادة في المنظوم والمنثور في كل موضوع ولا بد في هذا من وقوف الاديب على كل فن من الفنون المتداولة في عصره . ومن ثم قال الفيلسوف العربي ابن خلدون عند الكلام على علم الادب في مقدمته « هذا العلم لا موضوع له وانما المقصود منه عند اهل اللسان ثمرته وهي الاجادة في فني المنظوم والمنثور على اساليب العرب ومناحيهم » الى ان قال « ثم انهم اذا ارادوا حد هذا الفن قالوا الادب هو حفظ اشعار العرب واخبارها والاخذ من كل علم بطرف يريدون من علوم اللسان او العلوم الشرعية من حيث متونها فقط . وهي القرآن والحديث اذ لا مدخل لغير ذلك من العلوم في كلام العرب الا ما ذهب اليه المتأخرون عند كلفهم بصناعة البديع من التورية في اشعارهم وترسلهم بالاصطلاحات العلمية فاحتاج صاحب هذا الفن حينئذ الى معرفة اصطلاحات العلوم ليكون قائماً على فهمها » اه وامسّ الاصطلاحات العلمية بالادب اصطلاحات علم الاخلاق بل هو الجدير باسم علم الادب دون غيره لان ادب اللسان ثمرة من ثمرات ادب النفس وقد لاحظ

ادباء العرب هذا في ايام نهضتهم العلمية لذلك ترى كتبهم الادبية ملأى بالكلام على الاخلاق والسجايا واعمال ذويها من حيث هي ممدوحة او مذمومة (وان كانوا افردوا للاخلاق مصنفات يبحثون بها عنها من حيث هي قوى نفسية تنشأ عنها الاعمال البدنية وهو المسمى بالفلسفة الادبية او العملية او علم تهذيب الاخلاق) فمن لا يقدر على الكلام الفصيح في التنفير عن الرذائل والترغيب في الفضائل وفي سائر المواضيع المتعلقة بمنافع الامم ومصالحها قولاً وكتابة لايكون اديبا

ويستمد علم الادب اليوم من ينابيع لم تكن منفجرة في ارض اسلافنا من قبل ويحتاج في تحقيق نتيجته التي علمت الى فنون كثيرة لم تكن في العصور الاولى او كانت لكن على غير هذه الحالة التي هي عليها اليوم كالتاريخ الذي كان مجموع قصص واساطير لا تكاد تفيد غير التسلية والتفكه وهو اليوم علم من افيد العلوم التي عليها مدار العمران

ذكر بعض المؤلفين في الادب ان الكاتب والشاعر يحتاجان في كمال صناعتهما (الادب) الى معرفة كل ما في العصر من الفنون والصنائع في الجملة ليقتدروا على مخاطبة كل صنف من الناس بما يناسب ذوقه ويتصرفوا في كل موضوع بما هو امسّ بحالة اهله . نعم هذه سنة الذين خلوا من قبل كانوا لا يمنحون لقب الاديب الا لمثل ابن العميد والصاحب ابن عباد وابي اسحق الصابي وبديع الزمان والحريري . فمن ذا الذي يستحق هذا اللقب اليوم ؟ لا جرم ان من يأخذ هذا اللقب بحق لا بد ان يكون اعلم من هؤلاء واكتب . واشعر واخطب . لان هذا العصر قد زخرت بحار فنونه . وكثر التشعب في افانينه . ومع هذا فانك ترى الدهماء لا يتحامون اطلاق لقب الاديب على كل من يلفق كلمات موزونة . اويأتي بسجعات ولو كانت ملحونة . بل ابتذل هذا اللقب الشريف حتى صار يلفظ به الى من لا لقب له من القاب الحكومة . التي تشير الى رتب الشرف المعلومة . وليس مستلا من سلالة الامراء . او من الصنف الذي يدعى ذووه بالعلماء . وقد سجل هذا مع امثاله من « التشريفات » الكاذبة في جرائد

التملق والنفاق . وصحف المين والاختلاق . حتى صار محب الصدق في حيره . ان ارضى نفسه اسخط غيره . وحتى صار يمقت هذا اللقب . من لديه رس (طرف اوذرو) من علم الادب . واجدر به ان يتقذره وهو مبذول للعامة . والجرائد تحلى من لا ادب عنده بلقب عالم او علامه . مما لم يكن يطلق الا على الراسخين في المعقول والمنقول . كالشيرازي والتفتازاني واضرابهم . هذه حال امتنا اليوم تركوا صدق اسلافهم للاوربيين . واستبدلوا الذي هو ادنى بالذي هو خير . ومن صدقهم النصح حملوا كلامه على الاهانة « وقد يستفيد الظنة المتنصح » ونبذوه ظهرياً

يحسب قوم ان اعطاء الالقاب الشريفة لغير اهلها ليس الا من جزئيات الكذب التي لا ينجم عنها ضرر ولا يتأثر هنا خطر وغفلوا عن ان منح القاب الفضل والكمال لغير مستحقها كمنح رتب الشرف والوسامات لغير الجدير بها وان كلا الامرين من ارزاء الامم التي تودي بحياتها الادبية والسياسية وتقذفها في مهاوي الجهل والضعف . وليس هذا من موضوع كلامنا الآن فلنغض عنه الطرف ولنرسل اشعة نظره الى رياض الآداب لعله يجتني شيئاً من ارطابها واثمارها اليانعة وازاهيرها البهيجة العطره . يهديها لقوم كان لهم من الآداب النفسية واللسانية جنتان . فيهما من كل فاكهة زوجان . فطوحت بهم الطوائح واجتاحت ثمارهم الجوائح وصوحت رياضهم البوارح . وبدلوا بجنتهم جنتين ذواتي اكل خمط واثل وشيء من سدر قليل يهديها لهم لعلها تبعث هممهم الى احياء الموات . واسترجاع ما فات . واحتذاء مثال الامم القوية التي جعلت آدابها معارج لمنافعها الصورية والمعنوية . فيعود للعربية بهاؤها وللامة مجدها وسناؤها في ظل مليكنا الاعظم ونصير المعارف الاعصم ايده الله تعالى وزاده عظمة وجلالاً .

لعمرك قد طفت المعاهد كلها . واستسقيت وابلها وطلها . فلم ار كلا مافي الادب حكيماً . قد انتهج صاحبه صراطاً مستقيماً . ونبه الناس على الطريقة المثلى . وارشدهم الى المرتبة الفضلى . الا ماجاء في « العروة الوثقى » التي لاانفصام لتعاليمها تحت عنوان « نصيحة في الادب » منسوبة لحضرة

الفاضل مولوي عبد الغفور شهباز بمدينة كلكتا،
وانا نوردها بنصها وهي

ليس الادب كما يظن بعض الناس
مجموع قصص تتلى للفكاهة او اساطير تنقل في
المسامرات او منظوم من القريض يمتاز بحسن
الاستعارة ورقة التشبيه مع مراعاة المحسنات
اللفظية والمعنوية من التورية والجناسات ونحوها
من فنون البديع او منشآت ورسائل تتضمن اطراء
في المدح او مغالاة في القدح فان جميع هذا بمجرده
لا يتصل بمعنى من معاني الادب . وانما الادب في
كل امة هو الفن الذي يقصد به تهذيب عاداتها
وتلطيف احساسها وتنبيهها الى خيرها لتجتلبه والى
مايخشى من الشر فتجتنبه فالادباء في الحقيقة هم
ساسة اخلاق الامم بل هم اجنحتها تطير بهم الى ذروة
فلاحها فانهم بما يعلمون من طرق التفهيم يمكنهم ان
يقربوا الى المعقول مايبعد عن ادراكها ويسهلوا
على الاذهان مايعسر عليها النظر فيه ويعبروا عن
المعنى الواحد بالطرق المختلفة فتستفيد منه العامة
ولا تنكره الخاصة فيأخذون على الظالم ظالمه ويعظونه
بسوء عواقب الظلم وينكرون على الفاجر فجوره
ويحذرونه مغبة الفجور حتى يردوا كلا عن غيه بما
يروضون من طبعه بدون ان يقولوا له انك ظالم او
فاجر واذا رأوا في امتهم عوائد يأباها سليم الذوق
او وجدوا منها اخلاقاً واعمالاً لا تنطبق على شريعة
الفضل وقوانين الشرع عمدوا الى تغيير العوائد
وتطهير الاعراق واخذوا في ذلك سبلاً متنوعة
في انشاآتهم تارة بالقصص والحكايات التي تمثل
شناعة الرذيلة وبهاء الفضيلة وما آل اليه امر المتدنسين
بالاولى وما ارتقى اليه حال المتحلين بالثانية وتارة
بقريض الشعر يخيلون فيه ما يحرك الهمم ويبعث
الافكار وينبه خواطر الكمال واحساسات الشرف
الصحيح لا بما يوقظ الشهوة ويقوي الغرور
ويخرج الانفس عن اطوارها . والاخذ به من
وجهه والدخول اليه من بابه هو الذي صعدت به
المتقدمين الاولى الى اوج المجد وبلغ به العرب اقصى
غايات الرفعة وهو الذي وصل بالامم الاوربية الى
ما وصلوا اليه مما لا يخفى على ذي بصيرة وانا
لنأسف على ما نراه من ادباء المسلمين وشعرائهم
فانهم يقصرون منشآتهم واشعارهم على ما يكون

عد الصفات اما مذمومة اومحمودة ونسبتها الى شخص يريدون مدحه او ذمه ويحصرون رواياتهم في حكايات مضحكة وقصص هزلية وبعض تواريخ ماضية بدون ان يلاحظوا تاثير ما يكتبون وما

ينقلون في افكار الامة واطوارها ورجاؤنا فيهم ان يسلكوا مسالك ادباء الامم المتقدمة او المعاصرة لهم حتى يكون للامة الاسلامية نصيب من فوائد ذكائهم وفطنتهم وسعة بيانهم وطلاقة السنتهم وان يأخذوا في منشآتهم واشعارهم طريقاً ينهضون فيه الهمم الخوامد ويحركون القلوب الجوامد ويحيون مكارم الشيم ويوردون الامة موارد سابقيها من الامم واننا نرى بداية هذا المنهج الحميد في بلادنا ونسأل الله حسن ختامه اهـ =

ونحن ايضاً نقول ان بعض اهل بلادنا قد انتهج هذا المنهج كما اومأنا الى ذلك عند تشبيه حالتنا الادبية الحاضرة بجنتين ذواتي اكل خمط (مُرّ) واثل وشيء من سدر قليل فقد عنينا بالسدر القليل الذي هو من الثمار الطيبة بعض الافاضل من ذوي الادب الصحيح . وثمرات ادواحهم ظاهرة في جنات الجرائد والمصنفات الحديثة النافعة ومنها يعلم ان الترقي في المنثور اكثر منه في المنظوم ويدخل في المنظوم فن الاغاني وهو من مهذبات الامم ولم يترق في بلادنا بل هو في حالة ضارة غير نافعة لانه مقصور على العشق والغرام . وسنتكلم على الشعر والشعراء في العدد الآتي ان شاء الله تعالى وندع الكلام على الاغاني لفرصة اخرى والله الموفق

الهلال

الجزءان السابع عشر والثامن عشر من السنة الحادية عشرة

١٥ يونيه (حزيران) سنة ١٩٠٢ و١٩ ربيع اول سنة ١٣٢١

باب التقريظ والانتقاد

كتاب البؤساء وتعريبه

ظلّ كتاب أوربا في الاجيال الوسطى ينسجون على منوال قدماء اليونان والرومان مع ما اقتضاه الدين المسيحي من تلطيف العواطف وذكر السعادة والشقاء والخلود والفناء. وهي الكتابة التي كانوا يعبرون عنها بالطريقة المدرسية وكاتبها مقيدٌ في عباراته وافكاره بما وضعه علماء الادب قبله من القواعد والروابط. ولذلك كانت مؤلفات اهل القرنين العاشر والحادي عشر مثلاً شبيهة بمؤلفات العصرين اليوناني والروماني وفيها من المبالغات والخرافات ما لا يطابق روح العلم — اذ كانت عمدتهم على تميق العبارة وحسن سبكها وتزويقها بالاستعارة والمجاز ونحوهما. فلما افاقت اوربا من غفلتها كان في مقدمة ما بنوا عليه تمدنهم الحديث حرية الفكر اي حلُّ الفكر من قيود التقاليد والقواعد القديمة — وللعرب فضل كبير في حل تلك القيود كما سنأتي عليه في مكانه. فترتب على ذلك حل قيود القلم فأخذ الكتاب يكتبون كما يفكرون لا كما كتب القدماء قبلهم. فنشأ من ذلك الطريقة التي يعبرون عنها بالرومانية. واول من فعل ذلك منهم شكسبير شاعر الانكليز وعنه أخذ شعراء الالمان وكتابهم ثم الفرنساويون وإمامهم في ذلك فيكتور هوكو صاحب كتاب البؤساء

ومن مقتضيات اطلاق حرية القلم في عالم الانشاء رسم الصور الذهنية على الورق كما ترتسم في المخيلة بدون استعارة ولا مجاز الا ما يأتي عفواً بلا تكلف. والصور المذكورة اما ان تمثل اشياء محسوسة ترتسم في المخيلة عن طريق الحواس الظاهرة كالمرئيات والملموسات من اعراض المادة . او ان تدل على اعراض قائمة بالنفس لا وجود لها في الخارج وهي ما يعبر عنه بالعواطف كالحب والبغض والرجاء واليأس والفرح والحزن وغيرذلك . واكثر ما كتبه فيكتورهوكو من القسم الاخير اي تصويرالعواطف تصويراً يمثلها للقارىء مجسمة كأنه يشرحها الى ادق دقائقها . واما النوع الاول اي وصف المحسوسات فامام الكتاب فيه أميل زولا ويعرف ذلك عندهم بالطريقة الطبيعية

وقد استخدم هوكو طريقته خصوصاً في كتاب البؤساء (Les Misérables) فمثل فيه عواطف البائسين وشرح احساسهم وصوّرافكارهم ووصف احوالهم مما لم يترك سبيلاً لمزيد . ومدارتلك القصة على اناس لازمتهم التعاسة واحدق بهم الشقاء ومغزاها ان العدل وحده لايكفي لانصاف الناس ولا يتم الا بالرحمة . والرواية على اجمالها فلسفية اخلاقية وقد ساعد على اذاعة شهرتها شهرة مؤلفها عند ظهورها فتهافتت الامم المتمدنة على نقلها الى ألسنتهم الا العربية فانها مازالت عطلاً منها الى الامس مع رغبة ادباء لساننا في تعريبها ومباشرة بعضهم الترجمة غير مرة . واقربهم عهداً في ذلك نجيب افندي غرغور بالاسكندرية فانه اصدر من معرب هذه الرواية بضع كراريس وسماها التعساء على ان يتم نشرها تباعاً بالاشتراك ثم اوقف العمل لكساد هذه الطريقة بيننا

وما زال الناس يأسفون لخلو لساننا من هذه الرواية حتى تصدى لنقلها اليه محمد افندي حافظ ابراهيم الشاعر العصري الشهير وفي ذلك من المشقة ما لم يشعر مترجموها الى الالسنة الاوربية بشيء منه لما بين هذه اللغات من صلة النسب وتشابه الالفاظ والتراكيب بخلاف اللغة العربية فانها من طائفة اخرى وبلاد اخرى . فضلاً عما يقتضيه الانشاء الفلسفي الاخلاقي من دقة التعبير وحسن اختيار الالفاظ . وزد على ذلك ان عبارة البؤساء ومعانيها شعرية وان لم تنظم ولذلك اقتضى ان يكون معربها من اهل الفنين النظم والنثر ويندر ان يتوفق ذلك لاحد كما توفق لشاعرنا معرب البؤساء

اشتهر حافظ افندي ابراهيم ببلاغة شعره وسلامته من الحشو والتعقيد فقد تقرأ له القصيدة برمتها فلا تجد فيها بيتاً ركيكاً او قافية ضعيفة . وقد رأينا نثره في ترجمة البؤساء على نحو ذلك من بلاغة العبارة وتفاوتها ومتانتها مع استرسالها وسهولتها — لولا ما ادخله

فيها من الالفاظ المهملة مع امكان استبدالها بالفاظ مألوفة شائعة . الا اذا كان غرضه احياء ما مات من تلك الالفاظ وليس احياؤها من رأينا الا اذا لم يكن في الالفاظ الحية ما يقوم مقامها .

وفي ما خلا ذلك فالعبارة كثيرة الشبه بعبارة ابن المقفع بل هي منسوجة على منوالها ولا نعرف كتاباً نقل الى العربية في هذه النهضة وتوخى ناقله ما توخاه معرب البؤساء من انتقاء الالفاظ وبلاغة التركيب . فلا غرو اذا قال لنا انه قضى اثني عشر شهراً في تعريب الجزء الاول من هذا الكتاب وصفحاته ١٥٤ صفحة . على ان العناية والتنقيب ظاهران في كل فقرة من فقراته . فيحسن بمعربي القصص او غيرها من كتب الادب ان ينسجوا على منواله من الدقة والعناية . وان كانت شروط التعريب تستلزم مراعاة الموضوع وسبكه في القالب الذي يليق به ليسهل تناوله على قارئيه . فالعبارة التي تكتب بها رواية فلسفية لاتليق بالقصص الاعتيادية المكتوبة للعامة . ولذلك فلا عجب اذا امتنع على العامي فهم بعض عبارات البؤساء فانها لم تكتب له وانما كتبت على الاكثر للخاصة . ولولا ضيق المقام لأتينا بامثلة منها

على اننا رأينا حضرة المعرب بالغ في اختصار الرواية فلم يبق منها اكثر من النصف وقد اشار الى ذلك في عرض الكلام . فالاختصار المذكور وان لم يؤثر شيئاً في سياق القصة فانه يضيع بعض غرض المؤلف من تأليفه ويخالف شروط التعريب . وياحبذا لو عني حضرته في تصليح مسودات الكتاب مثل عنايته في انشائه فقد رأينا فيه من الغلط المطبعي ما يوهم انه لم يطلع على مسوداته . نعم ان ذلك الخطأ لا يقلل شيئاً من قيمة الكتاب ولكن نقاوة العبارة تتطلب نقاوة الطبع ولا نظنه الا مستدركاً ذلك في الاجزاء التالية

وجملة القول اننا نعد تعريب البؤساء على هذه الصورة خطوة مهمة في عالم التعريب وخدمة جليلة لهذا اللسان . ولا يليق بنا ان ننسى فضل صاحب السعادة احمد حشمت باشا لانه انفق على اصدار الكتاب من ماله . فنحث الادباء على مطالعته ونتقدم الى حضرة المعرب ان يوافينا بما بقي من اجزائه . وثمن هذا الجزء عشرة قروش واجرة البريد قرش ويطلب من مكتبة الهلال بمصر

الهلال

الجزء السابع عشر من السنة الثانية عشرة

١ يونيو (حزيران) سنة ١٩٠٤ و١٧ ربيع الاول سنة ١٣٢٢



تاريخ علم الادب

عند الافرنج والعرب

لكاتب فاضل

٢٧ — الاجمال

فاجمالاً لما تقدم لنا ذكره نقول :

ان الشعر له ثلاثة أدوار وهي الغناء والحماسة والدرام . ولكل منها مناسبة بدور من ادوار الاجتماع الانساني الذي هو عمران العالم . فالقرون الابتدائية غنائية . والقرون القديمة حماسية . والقرون الجديدة درامية والغناء يترنم في الازل . والحماسة تحتفل بالتاريخ والدرام يصور حياة الانسان . وخاصة الاول السذاجة . وخاصة الثاني البساطة . وخاصة الثالث الحقيقة . فرواة اليونان — ويسمونهم رابزود وهم اشبه برواة العرب الذين جاء منهم حماد الراوية وكانوا يطوفون القرى و يروون اشعار بندار وهوميروس وأيشيل — يدلون على دور الانتقال من الشعراء المغنيين

تبدأ هذه المقالات فى الجزء الحادى عشرة سنة ١٩٠٢ من مجلة «الهلال» .

أي الناظمين لشعر الاغاني الى الشعراء الحماسيين . والرومانيون اي مؤلفو الرومانات وهي الاقاصيص الموضوعة يدلون على دور الانتقال من الشعراء الحماسيين الى الشعراء الدراميين . وبظهور الدور الثاني ظهر المؤرخون . وبظهور الدور الثالث ظهر الباحثون في حكة التاريخ وبيان أسباب الوقائع وعللها

وأشخاص شعر الاغاني عظام الاجسام طوال القامات والاعمار مثل آدم وقابيل وهابيل ونوح . ويدخل في زمرتهم عوج بن عناق . وأشخاص شعر الحماسة من القوم الجبارين وهم أقوياء أشداء . مثل أشيل بطل الحروب اليونانية واسترة آلهة العدل وأوريست بن أغاممنون الذي الف فيه شعراء اليونان رواياتهم ثم جاء فولتر ونسج على منوالها روايته المشهورة باسم اوريست . ويدخل في زمرتهم عنترة بن شداد . وأشخاص الدرام هم بشر على الصورة الحقيقية للانسان مثل هاملت وماقبث وأوتيلو الذين صورهم شكسبير في رواياته المشهورة بهذه الاسماء . وربما دخل في زمرتهم أبو زيد السروجي في مقامات الحريري والشيخ علي بن منصور الحلبي في رسالة غفران المعري . ومنبع الاغاني الوهم والخيال ومنبع الحماسة العظمة والفخامة ومنبع الدرام الحقيقة . وتنفجر هذه الينابيع الثلاثة من ثلاثة بحور كبيرة التوراة وهوميروس وشكسبير

فهذه هي أشكال الفكر المختلفة بحسب اختلاف القرون التي تقلب فيها الانسان والعمران . وهي في ثلاثة ادوار الشباب والكهولة والشيخوخة فسواء نظرنا في أدب أمة على حدتها أو في أدب البشر على وجه العموم فالنتيجة التي نستنتجها من جميع ذلك واحدة . وهي تقدم الشعراء المغنين او الغنائيين وهم الناظمون أشعار الاغاني على الشعراء الحماسيين أي الناظمين شعر الحماسة وتقدم الشعراء الحماسيين على الشعراء الدراميين . ففي فرانسا ما ليرب (١٥٥٥ — ١٦٢٨ م) سابق على شابلين (١٥٩٥ — ١٦٧٤ م) وشابلين سابق على قورنيل (١٦٠٦ — ١٦٨٤ م) والاول هو الشاعر الغنائي (ليريك) الذي أصلح اللغة الفرنساوية وقال فيه بوالو « وفي النهاية أتى ماليرب » ..... فذهبت مثلاً . وأما الثاني فانتقد عليه بوالو في الشعر وسخر

به حتى جعله لعجوبة وهزءا . و يلقب الثالث بأبي التراجيديا وهي الروايات الفاجعات .
وكذا الحال عند قدماء اليونان فشاعرهم المسمى (اورفيوس) متقدم على هوميروس .
وهوميروس متقدم على (ايشيل) الملقب بأبي التراجيديا اليونانية . وفي كتاب العهد القديم أي التوراة سفر التكوين متقدم على سفر الملوك . وسفر الملوك متقدم على سفر أيوب عليه السلام . واذا نظرنا في أدب البشر على وجه العموم نرى التوراة قبل الالياذة . والالياذة قبل شكسبير

ولا غرو في ذلك فان الاجتماع الانساني الذي هو عمران العالم يبتدئ في الترنم بما يتخيله . ثم يقص مايعمله . ثم يصور مايفتكره . فالدرام بجمعه بين الاوصاف المتضادة كان اوعب للافكار الفلسفية والتصورات المميتة . وكل مافي الطبيعة وما في الحياة يتقلب في هذه الاشكال الثلاثة وهي الغناء والحماسة والدرام .

لان كل مافي الوجود يولد و يعمل و يموت . ولو أبيح التعبير عن الحقائق البرهانية بالتخيلات الشعرية لقال الشاعر بلسان الشعر ان الشمس عند طلوعها ترنم بالغناء وعند القائلة أي الظهيرة تفاخر بالحماسة وعند الغروب تفجع بالمصيبة وهي الدرام .
فهذا التعبير هو من باب الشعر وربما كان ضربا من الجنون — انتهى كلامه ببعض تصرف وزيادة

ثم شرع صاحب مقدمة كروميل في الرد على أصحاب الطريقة المدرسية في تقسيمهم الشعر الى الاجناس التي سبق ذكرها في الكلام على بوالو وفي تحديدهم كل جنس منها بالحدود والتعاريف وفي تفريقهم بين التراجيديا والكوميديا .
وابطل قولهم بلزوم وحدة الزمان والمكان في الروايات التمثيلية ولم يقبل من وحداتهم الثلاث الا وحدة العمل . وقد ضربنا صفحا عن ايراد كلامه في هذه المباحث خوف التطويل ولان الروايات التمثيلية على مافيها من الفوائد الجليلة في أساليب البلاغة لم تشتهر لهذا الزمان بين المتكلمين بالعربية ولا اعتنى فحول أدبائنا في تأليف الروايات لا بالنظم ولا بالسجع ولا بالنثر كما فعلت النشئة الجديدة من أدباء اللسان العثماني .

وقد حض فيكتور هوكو في تلك المقدمة على تأليف روايات (الدرام) بالشعر

لا بالنثر وقال : بأن بيت الشعر يحيط بالمعنى احاطة الثوب الافرنجي بالبدن ويضيق عليه ويوضحه معاً . ويعطيه شكلاً الف وأدق وأتم من شكل النثر . ويديره علينا كانه نوع من أنواع الاكسير الذي استخرجه الكيميائيون من خمير الذهب وزعموا ان فيه لذة للشاربين وشفاء للاجسام من جميع العلل والاسقام . فبيت الشعر على رأي فيكتور هوكو هو القالب الشفاف المعنى . واذا تلطف الشاعر في نظمه وانشائه اكسب المعنى رونقاً لولا بيت الشعر لمرّ ذلك المعنى غير ملتفت اليه . فالشعر هو المقدة التي تربط سلك المعاني او المنطقة التي تضم حواشي الهدم على الجسم وتطويه طيات متناسبة بالهندام . والشعر يزيل من الالفاظ ماهو سوقي مبتذل او عامي سخيف ويكسب المعاني حلاوة وطلاوة ورشاقة . سيما اذا اقتصر الشاعر على استعمال الالفاظ المتعارفة بين الناس المتداولة على الالسن . وترك ما كان

وحشياً غريباً في اللغة . وعرض فيكتور هوكو بالذاهبين الى ان « أعذب الشعر أكذبه » بقوله ليت شعري ما الذي يضيع من الشعر ان دخلت فيه الطبيعة والحقيقة ؟ وهل تنقص الخمر صفة من أوصافها ان وضعت في أباريق الزجاج وختم عليها ؟ كلا بل تصير رحيقاً معتقة ختامها مسك يتنافس بها المتنافسون . وختم المؤلف مقدمة كرومويل ببيان المقتضى للشاعر من النسج على منوال الطبيعة (لان كل ما في الطبيعة هو في صناعة الشعر) . وان كان الشاعر جيد القريحة فلا حرج عليه في شيء من القواعد وله الحرية المطلقة في التصرف بجميع أفانين الشعر على حسب ما يرتئيه

فهذه خلاصة مقدمة كرومويل الشهيرة بين الادباء على اختلاف لغاتهم وتباين مذاهبهم ومنها يفهم ان الطريقة الرومانية ارجعت الشعر الى الحقيقة والطبيعة والحياة وتركت فيه التصنع وزخرفة الكلام واجراس الالفاظ . ولم تلتفت الى زعم اهل الطريقة المدرسية بان زخرف القول من مقتضى الذوق السليم للشاعر . وازالت جميع الحواجز التي تعرض امام سجية الطبع وتصد الفكر عن تصوّر الحقيقة والطبيعة وتوصيف الموجودات بحسب ما هو مغروس في جبلة كل منها سواء كان من صفات القبح او

صفات الجمال بلا تفريق بينهما . ولذا نكتت بعض الجرائد بقولها على سبيل التقريظ والتبكيت : « فليعش الانكليز والالمان . فلتعش الطبيعة الهمجية الوحشية التي نشاهد جمالها في اشعار فيكتور هوكو واخوانه من أهل الطريقة الرومانية . » أشارة الى ان أساليب هذه الطريقة أول ما ظهرت في أدب الانكليز والالمان كما تقدم بيانه . وعرف بعضهم الروماني اي السالك نهج الطريقة الرومانية « بأنه رجل ابتدأ عقله في الاختلال »

فمن امعن النظر في البحث الاخير من تلك المقدمة وجده مطابقاً لما ذكره أئمة البلاغة والادب في لسان العرب كابي بكر الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني وابن خلدون وأمثالهم . ولا حاجة لايراد أقوالهم في هذا الباب فأنها معلومة ومحصلها وجوب نصرة المعنى على اللفظ لان الالفاظ خدم المعاني . قال الباقلاني « والشعر وان ضيق نطاق القول فهو يجمع حواشيه . ويضم اطرافه ونواحيه . فهو اذا تهذب في بابه . ووفى له جميع أسبابه . لم يقاربه من كلام الآدميين كلام ولم يعارضه من خطابهم خطاب » وقول فيكتور هوكو بان الخاصة المميزة لادب الطريقة الرومانية عن غيره هي الجمع بين نموذج السخرية ونموذج الاعجاز بالفصاحة اشبه بقول المتنبي « وبضدها تتميز الاشياء » ولعل السبب الذي حمل المتنبي والمعري على ترك اساليب الجاهلية والنسج على منوال جديد هو الذي ذكره فيكتور هوكو من ان أساليب المتقدمين كانت معتبرة في بادىء امرها ثم باضطرادها على قياس واحد مراعاة للقوانين ثلت على السمع وملها الطبع وسترى حقيقة ذلك في التعريف الآتي للطريقة الرومانية

اما عدم تعرض فيكتور هوكو لادب العرب كما تعرض لادب الامم الاوروبية ولادب الفارسية الذبة فهو لجهله — سيما في ذلك التاريخ الذي ألف فيه مقدمته — بفصاحة العرب واعجاز القرآن وحضارة الاسلام . فان التمدن العربي لم يدرس حق درسه ليومنا هذا . ولم يزل صاحبنا المستشرق البودابستي العلامة كولدزيهر يحض المستشرقين من كل أمة على التعاون والاشتراك في تأليف دائرة للمعارف الاسلامية فان تم هذا المشروع وانجزت ترجمة المهم من كتب الادب العربية ربما تيسر بعد

ذلك للباحث الاطلاع على كنه العلوم والآداب الاسلامية . ولم يزل المستشرقون يترجمون في الصور بون القرآن الكريم وتفسير البيضاوي ترجمة صحيحة مدققة ولا يكلون في كل سنة اكثر من بضع صحائف ولم يترجم من كلام المعري سوى وريقة فيها نحو مائتي بيت نشرت بالالمانية في فيينا عاصمة النمسا سنة ١٨٨٨م . فهم يتقربون من فهم حقيقة الادب العربي رويداً رويداً . وقد رأينا فيما تقدم ان صاحب أغاني رولان يعتقد بأن الاسلام فرع من عبادة الاصنام ويحسب ابولون من جلة اوثان المسلمين . ولو علم فولتير من احوال الشرق ما يعلمه علماء هذا العصر لاستحيى من نفسه ومزق الرواية التي حررها باسم « محمد النبي » عليه السلام وقدمها للبابا بنوا الرابع عشر بعد ان سجد لديه وقبل قدميه [١] . ولما ذهب فيكتور هوكو لاسبانيا رأى آثار العرب في المباني والقصور والقناطر وقدرها حق قدرها ولكنه لم يفهم من الآيات والابيات المنقوشة على جدرانها اكثر مما نفهمه من احرف الصين المنقوشة على البضائع الصينية وخصوصاً على علب الشاي . ولما ظهر رينان وصار شيخ العلماء في عصره درس ادب العرب الاندلسيين من حيث الفلسفة ولخص ما حققه في كتاب سماه « ابن رشد » . فقام اليوم البارون قرا دوفو معلم العربية في الانستيتو الكاثوليكية بباريس ونشر كتابين احدهما « ابن سينا » والثاني « الغزالي » ودرس في الاول ادب العرب وفلسفتهم الشرقية وفي الآخر علومهم الكلامية والالهية فالكتب الثلاثة المذكورة من أحسن ما حرر في هذا الصدد ولكن الموضوع محتاج الى تعميق وتدقيق . ولا يتيسر ذلك الا بعد استخراج الكتب العربية وفهمها . وقد خبط رينان في بعض ماحرره عن الاسلام خبط عشواء وفتح لشارل ميزمر وأمثاله باباً للاعتراض عليه . كما ان البارون الكاثوليكي تعصب على ابن سينا والغزلي في ما حرره . ومع هذا قال رينان في الخطاب الذي نشره سنة ١٨٨٣ م « بان اوربا ظلت منحطة في العلم والادب عن العالم الاسلامي وخاضعة فيهما اليه حتى أوائل القرن

(١) قدم فولتير روايته المذكورة مع تحرير منه للبابا ختمه بالسجود بين يديه ولثم قدميه فحمله البابا على ظاهره وأجابه عليه بجواب لطيف مؤرخ ١٩ سبتمبر سنة ١٧٤٥.

الثالث عشر . وفيه أخذ العالم المسيحي يرقى درجات العلم والعمران والعالم الاسلامي يهبط في الدرك الاسفل من الجهل وانحطاط الحضارة . واندثرت علوم العرب بعد ما لقحت جراثيم الحياة في الجسم العالم اللاتيني الغربي واستمر المترجمون من سنة ١١٣٠ م الى سنة ١١٥٠ يترجمون في مدينة طيطلة كتب العلم من العربية الى اللاتينية وهم تحت حماية الاسقف ريموند . وفي السنين الاولى من القرن الثالث عشر شرعت مدرسة باريس الكلية في تدريس كتب ابن رشد ارسطوطاليس العرب . أما ارتحال البابا سيلفستر الثاني لطلب العلم في أشبيلية وان كان مشكوكاً فيه فقسطنطين الافريقي علامة عصره لا شبهة في أخذه العلم عن المسلمين . اهـ »
وقسطنطين الافريقي الذي يذكره رينان ولد سنة ١٠١٥ م في قرطاجنة وبعد ان حصل علوم الطب والحكمة صار كاتباً لاحد الامراء ثم دخل سلك الرهبنة في ايطاليا وادخل فيها علوم العرب وله مجموعتان كبيرتان باللاتينية طبعتا في بال سنة ١٥٣٩ م
ودام قول فيكتور هوكو هو المعول عليه في الطريقة الرومانية الى ان اشتهرت الطريقة الطبيعية (ناتور اليزم) في سنة ١٨٦٠ على عهد الامبراطورية الثانية وقام أصحابها يناقشون فيكتور هوكو وشيعته وينتقدون عليهم . على ان الرجل وان ظهرت له معجزات في آيات البيان فهو ليس بنبي ولا تجب له العصمة عن الخطاء والنسيان ومن هو الرجل الذي تحمد كل سجاياه ؟ ومن هو المبرء من كل عيب ؟
وكفاه نبلاً انه خطا في الادب خطوة للامام ومهد الطريق لمن أتى بعده ولولا ظهور الطريقة الرومانية لما ظهرت الطريقة الطبيعية ولا حصل ارتقاء ونهضة في الادب .
ثم ان مقدمة كرومويل وان بحث فيها المؤلف عن تاريخ الادب وبيان الخاصة المميزة لادب الطريقة الرومانية عما سواه فهي احق بان تكون تعريفاً لنوع الدرام وحده وهو فن من فنون الشعر والادب . وأما التعريف الشامل لجميع ما حرر من فنون الادب على نهج هذه الطريقة المستحدثة منظوماً كان او منثوراً فهو ما يأتي .
اذ من شرط التعريف ان يكون جامعاً للافراد مانعاً من دخول الاغيار فيه . ولا يكفي ان يكون منطبقاً على فرد من أفراده فقط . وتعريف الطريقة الرومانية تعريفاً جامعاً

مانعاً ليس بالامر السهل ولا يتيسر الا بالنظر في الخوص الظاهرة والمشاركة بين جميع فنون ألادب المنسوجة على أساليب الطريقة الرومانية والمنشأة في قوالبها



هذا الجزء بقية في الأعداد التالية من مجلة «الهلال» .

نصّان من البلاغة الأوربية الوسيطة

ترجمة وتقديم : أحمد درويش

يحتل التحليل البلاغى اليوم مكانة شديدة التميز فى صدر النقد الأدبى ؛ وهى مكانة مهدت لها على استحياء بعض كتابات « بول ڤاليرى » فى حقبة مبكرة من هذا القرن ، ودعمتها أبحاث مدرسة « الأسلوبية الأدبية » عند « كارل فسلر » و« ليو سبتزر » . ولكن الذى دفع بهذه الأبحاث لأن تحتل مكان الصدارة ، وأن تكون جزءا من طموحات المستقبل ، لا مجرد وجه من وجوه إحياء التراث ، هم أصحاب المدرسة البنائية . لقد دعا رولان بارت سنة ١٩٦٤ إلى إعادة تمثل التراث البلاغى فى ضوء النظرية البنائية . وعندما أسندت إليه فى هذه الحقبة محاضرات فى « المدرسة التطبيقية للدراسات العليا » L'École Pratique des Hautes Etudes ، جعل موضوع محاضراته « بلاغة أرسطو » ، ثم نشر فى هذه الحقبة دراسة مستفيضة بعنوان « بلاغة الصورة » Rhétorique de L'image-Communications 4 (١٩٦٤) ، ثم أتبعها بدراسة أخرى سنة ١٩٦٧ بعنوان « التحليل البلاغى » L'Analyse rhetorique . ولم يكن بارت وحده هو الذى اهتم بهذا الجانب من بين البنائيين ؛ فهاهو ذا جيرار جينيت يهتم بدوره بتحقيق التراث البلاغى ودراسته ، فيقدم إلى المكتبة الحديثة كتب « لامى ، ودى مارسى ، وكريڤيبى ، ودوميرون ، وفونتانيبى » وغيرهم ؛ ثم هاهو « تودروف » يقدم دراسات تحليلية حول « المجاز » ، ويقارن « كيبيدى فارجا » K. Varga فى إحدى دراساته بين البلاغة والنقد البنائى La Rhetorique et la Critique Structuraliste . وتظل إسهامات « رومان جاكوبسون » فى هذا المجال واضحة ، حيث يقف واسطة بين الدراسات اللغوية والأدبية من خلال اعتماده على الدراسات البلاغية التى تمتد جذورها فى كلا الحقلين . أما جون كوين فيقدم دراسته التحليلية المستفيضة بعنوان : « بناء لغة الشعر » ، التى قدمنا ترجمتها للقارىء العربى مؤخرا . وهو يقيم الدراسة على أساس من إعادة معالجة التراث البلاغى والنحوى من خلال منظور بنائى ، واستغلال ذلك كله فى إعادة تحديد الخصائص الجمالية للشعر .

إن ذلك الاهتمام المركز بالبلاغة فى التحليل النقدى الحديث قد دفع إلى الأضواء مرة أخرى نصوصا من البلاغة القديمة والوسيطة ، جرى التركيز عليها ، وإعادة تحليلها وتقديمها والإفادة منها . وهذا العمل فى ذاته يهب النقد الحديث شرعية وجذورا ، ويجعله يمتد فى الجماعة نفسها ، وفى تراث الأمة ، ولا يبدو كأنه قادم من فراغ . وأكاد أقول إننا فى نقدنا العربى الحديث فى حاجة إلى الإفادة من هذه التجربة الأوروبية . إن كثيرا من نقادنا تنقطع الصلة بينهم وبين تراثهم البلاغى واللغوى ، وتقل الصلة بينهم وبين كتابات الجاحظ وعبد القاهر الجرجانى وابن جنى وأبى هلال العسكرى ، على حين أن الصلة بين بارت وأرسطو ، وبين جينيت وفونتانيى ، وبين تودروف وبوفون ، تبدو قوية وعميقة .

ومن ناحية ثانية ، يبدو الكشف عن مرحلة البلاغة الأوروبية الوسيطة كأنه كشف عن مرحلة ضرورية لابد من اجتيازها بين المرحلة التراثية والمرحلة الحديثة . ويبدو للمتأمل فى بعض الأحيان أننا نكاد نفقد فى التاريخ التطورى للنقد الأدبى عندنا هذه المرحلة ؛ فنحن قد قفزنا فجأة من المرحلة التقليدية فى تحليل النصوص ، التى كانت سائدة حتى بدايات هذا القرن ، والتى ما تزال سائدة حتى الآن فى بعض معاهد التعليم ومدارس التفكير فى مصر وفى الوطن العربى ــ قفزنا منها إلى مرحلة محاولة اللحاق بالنقد الحديث واتباع مناهجه المختلفة ، دون أن نمر بهذه المرحلة الوسطى التى سوف نرى نماذج

لها فى النصين اللذين اخترناهما من البلاغة الأوروبية الوسيطة . ولعل عدم المرور بهذه المرحلة يفسر جزءا كبيرا من البلبلة التى نعانيها فى ميدان النقد الأدبى ، ومن الغموض الذى يحيط بكثير من الكتابات النقدية ، ثم أخيرا من فقدان نظرية « ذات مذاق قومى » فى النقد الأدبى العربى .

لقد اخترت هنا نصين يقعان فى فترة زمنية متقاربة ، أولهما كتب فى نهاية القرن الثامن عشر ، والثانى كتب فى بداية القرن التاسع عشر . والنص الأول هو نص « جورج بوفون » الشديد الشهرة : « مقال فى الأسلوب » Dicourse Sur Le Style . ومن العجيب أن هذا النص مع شهرته وكثرة الإشارة إليه فى الكتابات العربية لم يحظ باهتمام « الترجمة » كما حظيت نصوص أخرى ربما كانت أقل منه قيمة . وربما كانت هذه الترجمة هى أول ترجمة كاملة له . وقد اعتمدت فى الترجمة على طبعة محققة قديمة ، صدرت عن دار « هاشيت » الفرنسية سنة ١٩١٧ ، وهى الطبعة الرابعة من التحقيق الذى قام به وقدم له وشرحه البروفيسير « رينيه نولّت » R. Nollet . ومعلوم أن هذا النص كان قد كتبه جورج بوفون ، عالم النبات الفرنسى ، وألقاه فى حفل قبوله عضوا بالأكاديمية الفرنسية سنة ١٧٥٣ ، واختار له عنوانا مشابها لعنوان ديكارت فى مقاله المشهور « مقال فى المنهج » Discours Sur La Methode . ولم تكن شهرة عمل « بوفون » فى الفكر الأوربى بأقل من شهرة عمل « ديكارت » .

أما النص الثانى فهو جزء من كتاب « صور المقال » Les Figures du Discours لفونتانيى ، أحد بلاغيى القرن التاسع عشر غير المشهورين . ويرجع الفضل فى اكتشافه إلى الناقد البنائى «جيرار جانيت»، الذى حقق كتابه وقدم له ، وصدرت طبعته التى اعتمدت عليها فى الترجمة عن دار « فلاماريون » بباريس سنة ١٩٦٨ . وقد شاع الاعتماد على نصوص هذا الكتاب عند كثير من النقاد المعاصرين .

ولعل اختيار هذين النصين وترجمتها يسهم فى تقديم فكرة أوضح عن « البلاغة الوسيطة » ، أو الحلقة المفقودة فى تاريخ تطورنا النقدى .

«النص الأول»

مقال فى الأسلوب

جورج بوفون

DISCOURS SUR LE STYLE
Georges Buffon (1707 - 1788)

تستلزم البلاغة الحقيقية ، إعمال الموهبة ، وتثقيف النفس معا . وتلك البلاغة مختلفة تماما ، عن تلك المقدرة الطبيعية على التكلم بسهولة ، التى ليست إلا موهبة فطرية ، وخاصة يلتقى فيها كل أولئك الذين يحملون طاقة انفعالية قوية ، وألسنة طيعة ، وأخيلة نشطة . وأصحاب تلك الموهبة يتفاعلون مع الأشياء بحرارة ، ويكتئبون منها بالدرجة نفسها ؛ وهم يلاحظون الأشياء من الخارج ، ويكونون عنها انطباعا آليا بدرجة كاملة ، ثم ينقلون إلى الآخرين حماستهم وعواطفهم .

إنه الجسد يتحدث إلى الأجساد (هنا) ؛ وكل الحركات وكل الإشارات ، يتسابق لكى يسهم فى ذلك الإطار ؛ ما الذى يحتاجه المرء لكى يثير الجمهور ويربطهم إليه ؟ ما الذى يحتاجه حتى يهز معظم الآخرين ويقنعهم ؟ صوت جهورى ، وإشارات لبقة ومعبرة ومتتالية ، وكلمات سريعة ذات رنين . لكن بالنسبة للقلة التى لا تنفذ الكلمات إلى رأسها بسهولة ، التى تتمتع بذوق راق ، وحواس مرهفة ، والتى لا تعول على النغم إلا قليلا ، ولا على الإشارات والصدى الأجوف للكلمات ــ بالنسبة لهذه القلة ينبغى أن يكون هناك شىء آخر ؛ أفكار وأسباب ؛ وأن يعرف المتكلم ، كيف يقدمها ، وأن يقف على درجات الفروق الطفيفة بين بعضها وبعض ، وأن ينسقها ؛ وعلى الجملة ، لا يكفى أن يملأ المتكلم الأذن ويشغل العين ، بل لابد أن يصل إلى النفس ، ويلمس القلب ، حتى يوجه كلماته إلى الإنسان .

ليس الأسلوب إلا النظام والحركة اللذين يضع المرء فكره فى إطارهما ؛ فإذا ما قيدهما وضيقهما ، فسوف يكون الأسلوب مغلقا ، متوترا ، مقتضبا ؛ وإذا ما تركهما تتوالى حركتها فى هدوء ، ولا يلحق بها إلا ما كان وثيق الصلة من الكلمات أيا كانت أناقتها ، فسوف يكون الأسلوب منبعثا وسهلا ومسترسلا .

لكننا قبل أن نبحث عن الإطار الذى نقدم الأفكار من خلاله ، ينبغى أن يكون لدينا إطار آخر ، أكثر اتساعا وثباتا ، لا يدخل فيه إلا المعطيات الأولى ، والأفكار الرئيسية . ذلك أن موضوعا ما ، يمكن أن يحدد ويحاصر ، ويعرف المرء كيف يمتد بفروعه ، من خلال ملاحظة موقع أفكاره الرئيسية فى ذلك الإطار . ونحن بتذكرنا ، دون انقطاع ، لهذه السمات الأولى ، نستطيع أن نحدد الفواصل المحكمة بين الأفكار الرئيسية ، وأن نجد الأفكار المساعدة والوسائل التى تعيننا على وضعها فى مكانها المناسب .

هذا الإطار الذى نتحدث عنه ، ليس وحده هو الأسلوب ، ولكنه قاعدته ؛ وهو الذى يدعمه ، ويقوده ، وينظم حركته ، ويخضعه للقوانين ، وبدونه يضل أفضل الكتاب ، حيث يسير قلمه بلا دليل ، ويطرح جزافا سمات غير معدة ، وأفكارا غير مترابطة . وأيا ما كان بريق الصور ، وأيا ما كان لون الجمال الذى تغرسه فى تفاصيل الأشياء ، مادام مجمل العمل سوف يصدر عنا ، أو لا يترك لدينا القدر الكافى من الاقتناع ، فإن الإنتاج لن يكون على الإطلاق «هيكلا مهيمنا» ، بل إننا لو افترضنا أننا يمكن أن نجد فيه روح المؤلف ، فإننا سوف نجد العمل مفتقدا للمسة العبقرية .

ومن أجل ذلك السبب ، فإن من يكتبون بالطريقة نفسها التى يتكلمون بها ، تجىء كتاباتهم رديئة ، مهما كان كلامهم جيدا ؛ وإن أولئك الذين يستسلمون للبارقة الأولى فى خيالهم ، يمسكون بطرف خيط من النغم لا يستطيعون هم أنفسهم مساندته أو مواصلة السير عليه . وأولئك الذين يخافون من أن تضيع أفكارهم المتفرقة الشاردة ، فيكتبون فى أوقات متباعدة قطعا غير مترابطة ، لا يستطيعون على الإطلاق أن يخرجوها إلى النور دون تمهيد متكلف .

وفى كلمة موجزة ، فإن هنالك كثيرا من الأعمال صنعت من قطع متفرقة ونادرة ، هى الأعمال التى بنيت من دفعة واحدة . ومع ذلك فإن كل موضوع هو «وحدة» ؛ ومهما بلغ اتساعه ، فإنه يمكن أن يضم فى إطار مقال واحد ؛ فالفواصل ، والوقفات ، والمقاطع ، لا ينبغى أن تجىء إلا لكى تفرق بين نقاط مختلفة ، أو عندما نتحدث عن أشياء كبيرة شاملة ومتباينة ، وتجد خطوات القريحة نفسها تعترضها العقبات المتعددة . وتحملنا على ذلك ضرورة الظروف . وبعبارة أخرى يمكن القول إن التقسيمات والتجزيئات الكثيرة لا تساعد على إعطاء وحدة عمل ما صلابتها ، وأنها تهدم هيكله التجمعى . ومن ثم فإن الكتاب يبدو واضحا فى أعيننا ، لكن هدف المؤلف يظل غامضا ؛ لأنه لم يستطع أن يترك انطباعا فى نفس القارىء ؛ فإنه لا يجعلنا نحس به إلا من خلال اتصال الخيط ، والترابط النسقى بين الأفكار ، ومن خلال النمو المتتابع ، والتدرج الذى تدعم كل خطوة فيه لاحقتها ، والحركة الموحدة التى لا ينبغى أن تنقطع فتنهدم ، أو يتسرب إليها السأم .

لماذا تبدو أعمال الطبيعة أمامنا شديدة التكامل ؟ لأن كل عمل هو «وحدة» ، وهو وفقا لخطة خالدة ، لا تنحرف أبدا . فالطبيعة تعد فى صمت بذور إنتاجها ؛ تصمم من خلال «ضربة حدث واحدة» الشكل المبدئى لكل كائن حى ، وتطور ذلك الشكل وتحسنه من خلال «حركة دائمة» ، فيأتى إنتاجها مدهشا ، لكن الذى ينبغى أن يدهشنا هو الحدث الإلهى الذى ليست الطبيعة إلا صورة له .

إن الروح الإنسانية لا تستطيع أن تخلق شيئا من العدم ؛ وهى لن تنتج إلا بعد أن تكون قد أخصبتها التجربة والتأمل . ومعارف الروح الإنسانية هى بذور إنتاجها . لكن الروح ، لو حاكت الطبيعة فى خطواتها وطريقة عملها ؛ لو أنها ارتفعت من خلال التأمل إلى مستوى أكثر الحقائق سموا ؛ لو أنها جمعت تلك الحقائق ونسقتها ، وصاغت منها كلا واحدا ، ونظاما واحدا ، إذن لشادت فوق أسس وطيدة ، معالم خالدة . ونتيجة لانعدام (الخطة) ، ونتيجة لعدم التفكير الكافى حول الموضوع المعالج ، يمكن أن يجد كاتب جيد نفسه فى مأزق واضطراب ، فلا يعرف من أين ينبغى له أن يبدأ . إنه يجد أمام عينيه فى وقت واحد مجموعة كبيرة من الأفكار ؛ ولأنه لم يعطها القدر الكافى من المقارنة ، ولم يفصل بين ما هو رئيسى منها وما هو تابع ، فإنه لا يجد أمامه ما يحدد له أفضلية واحدة منها على الأخرى ، ويجد نفسه واقعا فى الحيرة والارتباك . ولكن عندما تكون لديه خطة ؛ عندما يجمع الأفكار المتشابهة ويضعها فى نظام ، محددا الرئيسى منها لموضوعه ، فلسوف يستطيع أن يلحظ ، وأن يحدد بسهولة ، اللحظة التى ينبغى له أن يمسك فيها بالقلم . ولسوف يحس بلحظة النضج فى إفراز القريحة ، ويحس بلهفة على أن يسيلها ؛ ولن يجد فى الكتابة إلا لونا من المتعة . وفى هذه اللحظة سوف تتتابع الأفكار فى سهولة ، وسوف يأتى الأسلوب طبيعيا وسهلا . ومن هذه المتعة تولد الحرارة وتنتشر فى كل حرف ، وتعطى الحياة لكل تعبير . وشيئا فشيئا تزداد تلك الحيوية ؛ تعلو النغمة ، وتأخذ الأفكار ألوانا ، والمشاعر تتلاقى فى الضوء ، تتضح وتعلو ، ويحملها الضوء بعيدا ، مجاوزا بها دائرة ما قد قيل ، إلى دائرة ما سيقال ، ويصبح الأسلوب شائقا ومنيرا .

إنه لا شىء يطفىء من هذه الحرارة ، أكثر مما يطفئها رغبة بعض الكتاب فى وضع سمات (لامعة) فى كل مكان . وهذا الضوء الذى ينبغى أن يتجسد ، وأن يحسن توزيعه وانتشاره فى كل أجزاء العمل الكتابى (كما يتوزع الضوء وينتشر خلال اللوحة) ، لا يعارضه شىء بقدر ما يعارضه البريق المفتعل ، الذى يجبر الكلمات على أن تلتحم إحداها بالأخرى ، والذى لا يبهر أعيننا إلا للحظات قصار ، يتركنا بعدها فى ظلمة حالكة .

إن هذا النوع من الفكر ، لا يقدم إلا جانبا واحدا من الموضوع المعالج ، ويترك فى الظل بقية الجوانب الأخرى . ومن الطبيعى أن الجانب المختار ، يصبح نقطة أو زاوية تشغل الذهن عما سواها ، وتبتعد به عن الرؤية المتكاملة ، التى يتطلب الحس الدقيق أن ترى الأشياء من خلالها .

لا شىء أبعد عن الطبيعة الجيدة من أن يكلف المرء نفسه عناء فى أن يعبر عن شىء عادى أو شائع بطريقة متفردة ، بعيدا عن الإعجاب ؛ عن أن ينفق المرء كثيرا من الزمن فى رصّ مقاطع الكلمات لكى لا يقول فى النهاية إلا ما يقوله سائر الناس . إن هذه الأذهان عقيمة حتى وإن زرعت ؛ إنها مليئة بالكلمات لا بالأفكار ؛ وهى تعمل إذن حول الكلمات ، متخيلة أنها تعمل حول الأفكار . . .

هؤلاء الكتاب ليس لهم «أسلوب» ، وإذا أردت فهم ليسوا إلا ظلا ؛ فالأسلوب ينبغى أن ينقش أفكارا ، وهؤلاء لا يعرفون إلا كلاما .

لكى يكتب المرء جيدا ، ينبغى إذن أن يهيمن أولا على موضوعه ، وينبغى أن يفكر فيه بالقدر الذى يسمح له أن يرى بوضوح نظام أفكاره ، وأن يصوغ ذلك النظام فى قالب متتابع وسلسلة متصلة ، تحمل كل حلقة منها فكرة . وعندما يتناول قلمه ، ينبغى أن يقوده خطوة وراء خطوة ، فوق ذلك التصور الأولى ، دون أن يسمح له بالانحراف ، ودون أن يخل كثيرا بتوازن خطواته ، ودون أن يعطيه مستوى آخر من الحركة يجاوز المدى المحدد لحركة ذلك التصور . وهنا تكمن صرامة الأسلوب ودقته ؛ ومن هذه النقطة أيضا عليه أن يحدد أسلوبه ، وينظم سرعته ، وذلك وحده كاف لأن يجعل الأسلوب محددا وبسيطا ؛ متوازنا وواضحا ؛ حيا ودافعا على المتابعة .

وإذا أضفنا إلى هذه القاعدة الأولى ، التى تمليها الموهبة ، الرقة والذوق والتدقيق فى اختيار العبارات ، والقصد إلى أن لا تسمى الأشياء إلا بأكثر مصطلحاتها دلالة عليها ، فسوف يكتسب الأسلوب صفة النبالة .

فإذا أضاف المرء أيضا عدم اطمئنانه للحركة الأولى فى تفكيره ، وازدراءه لكل ما لا يحمل إلا قيما براقة ، واشمئزازه الذى لا يلين من الغموض وعدم الجدية ، فسوف يكتسب الأسلوب صفة الجاذبية ، بل صفة العظمة .

وأخيرا ، فإن المرء لو طابقت كتابته تفكيره ، ولو كان مقتنعا بما يريد أن يقنع به الآخرين ، فإن إخلاصه ذلك مع نفسه ، الذى يعطيه صفة اللياقة عند قارئه ، ويعطى لأسلوبه صفة الحقيقة ، سوف يجعله يبلغ أقصى ما له من فعالية ، شريطة ألا يكون ذلك الإقناع الداخلى متسما بحماسة مبالغ فيها ، وأن يكون هناك دائما قدر من سلامة النوايا ، أكثر من الثقة بالنفس ، وأن يكون العقل دائما أرجح من العاطفة .

إن الإنتاج الذى يعرف صاحبه جيدا كيف يكتبه ، هو الذى سوف يبقى للأجيال القادمة ؛ فغزارة المعرفة ، وتفرد المعطيات ، بل جدة الاكتشافات ، ليست ضمانا أكيدا للخلود ، إذا كان الإنتاج الذى يتضمنها ، لا يدور إلا على موضوعات صغيرة . وإذا كانت هذه الموضوعات قد كتبت دون تذوق ، ودون نبالة ، ودون عبقرية ، فسوف تتلاشى ؛ لأن المعارف والمعطيات والاكتشافات تطير فى سهولة ، وتنتقل ، ويمكن أن تفوز بها أيد تستعملها بطريقة أكثر مهارة .

هذه الأشياء هى أشياء خارج الرجل ؛ أما الأسلوب فهو الرجل ذاته . الأسلوب إذن لا يمكن أن يطير ولا أن ينتقل ، ولا أن تتعاقبه الأيدى . فإذا كان الأسلوب راقيا ونبيلا وساميا ، فإن الكاتب سوف يعدكذلك فى كل العصور ؛ لأنه لا يدوم بل لا يخلد إلا الحقيقة ، ولأن جمال الأسلوب يكمن ، فى واقع الأمر ، فى العدد اللا متناهى من الحقائق الذى يقدمه .

إن كل ألوان الجمال الذهنى التى توجد فى الأسلوب ، وكل العناصر التى يتكون منها ، هى حقائق تتساوى فى فائدتها مع جوهر الموضوع ، وربما كانت أكثر منها نفاسة ، بالنسبة للروح الإنسانية .

النص الثانى
من كتاب : صور المقال
بيير فونتانيي*

Les FIGURES DU DISCOURS
Pierre Fontanier

١ - المجاز لا يلائم كل الموضوعات بدرجة واحدة :

هنالك موضوعات بسيطة بطبيعتها ؛ وهى تتطلب أسلوبا بسيطا بدرجة أو بأخرى . وهذه البساطة ، أليس من شأنها أن تستبعد بالضرورة كل ما من شأنه أن يُحدث دويًا ؟

وكيف يمكن لهذه البساطة أن تبقى مع المجازات الشديدة التأنق لخيال براق ؟ أو مع المجازات الحادة لخيال مبالغ أو لعاطفة عنيفة ؟

وما يتطلبه الموضوع البسيط يتطلبه أيضا أكثر الموضوعات علوا ؛ فهو غالبا ما يتحقق من خلال أكثر التعبيرات بساطة ؛ أكثر الأساليب نبلا ، وأكثرها صدقا وطبيعية . ومن خلال هذا النمط من التعبيرات ذاتها ، يتحقق لنا الأسلوب « السامى » . ما الذى أوجد ــ على سبيل المثال ــ هذا اللون من السمو العالى لهذا المقطع من « سفر التكوين » : « وقال الله فليكن النور ، فكان النور » . أليست شدة البساطة فى الكلمات ؟ فهذه الكلمات القليلة التجنيح تجعلنا نتصور فعالية القول الإلهى القادر ، والسرعة التى تمخض بها النور من خلال هذه الكلمات ، وانتشر فى لحظة الميلاد نفسها فى الفضاء اللامتناهى . وعندما يهتز الخيال كأشد ما يمكن أن يتحقق له ، يطير إلى لحظة الخلق والإبداع ؛ ومن قلب الظلمة والأشياء يرى كيف تبزغ المعجزة الكبرى التى عانقت كل معجزات الطبيعة الأخرى وأحيتها .

هل يوجد مع ذلك شىء أكثر طبيعية من البساطة فى التعبير نلجأ إليها عندما نكون بإزاء موضوع يجاوز تماما مستوى الإدراك العام ؟ وأيا ما كانت الصور ، فما الكلمات التى تستطيع أن تمثل لنا موضوعا كهذا فى كل جوانب عظمته ، وكل جوانب جلاله ؟ والجهد الذى سوف يبذل فى رصد دقيق لمثل هذه الصورة ــ على قصوره وعدم جدواه ــ هل له من نتيجة إلا الإنقاص من الصورة ، بل ربما تشويهها ؟ إن موضوعا كهذا لا يود أن يُرى ويُتأمل داخل تعبيرات اللغة ، ولكن يود أن يتأمل فى ذاته ، وكل ما يستطيع التعبير وما ينبغى أن يفعله هو أن يشير بإصبعه إلى أعين الروح . وبعد ذلك يتعلق الوجدان وتشتعل حيا الخيال ، ويحمل بكليته للتأمل فى الزاوية التى تطرقه أو تجذبه أكثر من سواها .

وأخيرا فإنه من الحق دائما ــ أيًاما كانت الأسباب والتعليلات ــ أن « المؤلفات » التى تدور حول الموضوعات العظيمة ، هى ــ بصفة عامة ــ أكثر المؤلفات بساطة . وهذه البساطة لا تبدو فحسب ملائمة لها ، ولكنها غالبا ما تبدو ميزة من مزاياها التى تفرقها عن سواها ، والتى تبعث على الإعجاب بها . أو لا يكمن هنا سر « عظمة » الكتابة

---

* اعتمدنا على الطبعة التى حققها وقدم لها «جيرار جانيت» وطبعت فى باريس ١٩٦٨ والنص المترجم يبدأ من صفحة ١٧٧ . طبعة Flammarion

وقوتها وإقناعها ؟ أو ليس من خلال هذا تتحدث إلى القلب ، فى الوقت نفسه الذى تضىء فيه العقل وتنظمه أو تدهشه ؟

على هذا النمط يكتب « راسين » ، أكثر شعرائنا عبقرية فى فن الصورة . إنه يقدم قدرا قليلا جدا من الاستعارات البراقة التى نراها بعيدة عن البساطة ، وهى فى الوقت نفسه ليست دائما حقيقية ولا طبيعية . ومن بين نماذجه الكثيرة نستطيع أن نقدم هذا النموذج الشهير :

« ماذا يستطيع أن يفعل كل ملوك الأرض ضد إرادة الله ؟
إنهم عبثا يجتمعون ليعلنوا ضده الحرب
وهو لكى يشتت جمعهم ، يكفى أن يتجلى ؛
يتكلم ، فإذا هم جميعا للتراب يعادون .
من نغمة واحدة فى صوته
تغيض البحار وتضطرب السموات
ويُرى الوجود جميعه عدما
والفانون الضعفاء الذين يقاومون الموت عبثا
هم جميعا أمام عينيه كأن لم يكونوا » .

فى هذا المقطع لا يوجد إلا بيت واحد ترتفع فيه نبرة الحماسة قليلا . ومع ذلك فإن هذه الحماسة لا تصل إلى درجة « التشخيص » ؛ فإن الأشياء الجامدة يمكن أيضا أن تغيض وتضطرب ؛ إن لم يكن من الناحية المعنوية فعلى الأقل من الناحية الحسية . ونستطيع أن نقتبس عدة موضوعات ، ليست أقل نبلا من هذه المقطوعة ، وهى تسير على النمط نفسه فى استخدام الصورة [. . . . .]

غير أنه يلاحظ أن إهمال صور المبالغة لا يتم مع أكثر الأفكار سموا فحسب ، ولكنه يتم أيضا مع العواطف المريرة التى تُثقل الروح وتكتم أنفاسها تحت وطأتها ، مع أن العواطف الثائرة ، كعاطفة الحب ، والغضب ، والغرور ، يعبر عنها فى تعبيرات شامخة وبهية . إن الوهن والألم والحزن لا تستخدم عادة إلا اللغة البسيطة الخالية من الزينة ؛ وهذا ما يقوله لنا «بوالو» فى هذين البيتين فى كتابه : «فن الشعر» :

«إن الغضب رائع ؛ وهو يبحث عن كلمات شامخة
لكن الوهن يتبدى فى ألفاظ أقل غرورا» .

إنه لا يبدو فى الواقع أن كمية هائلة من الأفكار تظهر لرجل يسبح فى الذهول ، ويحمل خيالا مزقته الأفكار السوداء وتركته بلا نشاط أو طاقة . وإذا كانت الأفكار قليلة العدد ، بسيطة التنوع ؛ وإذا كانت مع ذلك طبيعية ، وسهلة الإدراك ؛ وإذا كانت جميعها محملة بالمشاعر ، فهل من الطبيعى أن نبحث لها عن صور غريبة نكسوها بها ، وأن نقدمها تحت أشكال «مستعارة» وكلمات «مصورة» ؟ إنه يمكن دون شك استخدام الصورة فى هذه الحالة ولكن أىّ صورة ؟ صورة البناء والإبانة للأسلوب ، التى تبدو خارجة من القلب وداعية له ، وليست تلك الصور الغنية الفخمة التى تحول اللغة ــ من خلال الزينة الخلابة ــ إلى شىء جديد ومختلف كل الاختلاف .

المجازات بصفة عامة أقل ملاءمة للنثر منها للشعر ، ولبعض الأجناس الشعرية من بعضها الآخر .

ألوان المجاز يمكن بلا شك أن تلائم النثر ؛ وهى تلائمه مادامت الطبيعة ــ كما لاحظنا ــ قد منحتنا إياها كما منحتنا اللغة العادية . ومادمنا لسنا فى حاجة إلى التعلم كى نستعملها فى كلامنا ، ومادام ينزلق استعمالها بلا وعى إلى ألسنتنا ، حتى فى خلال أكثر ألوان الحوار بساطة وألفة ، وأقول وما دام هؤلاء الذين هم أكثر الناس جهلاً بمصطلحاتها وبنظرياتها يستعملونها مثلما يستعملها هؤلاء الذين هم أعلم الناس بها ، وأن هؤلاء يعبرون عن ذواتهم بالنثر كما أن الحوار يجرى بالنثر ، ثم ألا يلجأ الخطباء عادة إلى المجاز فى أثناء أداء فنهم ؟ والمؤرخون والروائيون على نحو خاص ، والفلاسفة أنفسهم ، ألم يلجئوا إلى المجاز لتحاط أفكارهم بمكانة خاصة ؟ ألم يستعينوا بها ، بعضهم فى تزيين قصصه ، والآخرون فى تزيين دروسهم ؟ وكم من أمثلة كثيرة على ذلك نستطيع أن نسوقها من القدماء ومن المحدثين على حد سواء .

كل ذلك حقيقة ؛ ولكن ليس أقل منه ثباتاً فى باب الحقيقة أن النثر إذا كان - نشدانا للرقة والنبل - يبتعد عن اللغة المشتركة ، فإنه من خلال طبيعته أقرب إلى اللغة المشتركة من الشعر . ومن هنا فإنه ينبغى - بصفة عامة - أن يكون أقل استخداماً لألوان الزينة من الشعر ، ومن ثم أن يكون شيوع المجاز فيه أقل .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن المجازات - شأنها فى ذلك شأن الشعر - هى وليدة العاطفة . وينبغى إذن - تبعاً لذلك - أن تكون أكثر مناسبة للشعر من النثر الذى لا يصدر عن المنبع نفسه . وأخيراً فإن موضوع النثر - فى التاريخ أو فى الفلسفة أو فى الإرشاد الخلقى - هو الحقيقة الخالصة التى هى ثابتة وغير متنوعة . وموضوع البلاغة النثرية هو ظاهر الحقيقة ، الذى هو أقل تحديداً . ومن خلال ذلك فإنه يفتح مجالا واسعاً ، ويترك حرية أكبر أمام مواهب النفس . لكن الشعر ليس له من موضوع إلا « الاحتمال » الذى هو أقل تحديداً من « ظاهر الحقيقة » ؛ وهو يبحث عن الإمتاع أكثر من بحثه عن الإقناع . ومن هنا فإنه ينبغى أن يكون أكثر اهتماماً بإثارة المشاعر ، وإيقاظ الخيال ، ومن ثم ينبغى أن يكون أكثر التصاقاً بالمجاز ، وبإدخال الألوان على الكلمات ، وبوضع هذه الكلمات فى صور ولوحات ، وبأن يجعلها لوناً من الرسم الحى الذى يتكلم .

المجازات إذن أقل مناسبة - بصفة عامة - للنثر منها للشعر . ويبقى لنا أن نبرهن على أنها أقل مناسبة لبعض الأجناس الشعرية عن بعضها الآخر .

بعض الأجناس الشعرية تبتعد أكثر من بعضها الآخر عن اللغة المشتركة ، سواء من خلال نغمة أسلوبها وخصائصه ، أو من خلال طبيعة موضوعاتها . وفى بعض الأجناس تبدو سيطرة العاطفة أكثر من بعضها الآخر ، ويبدو تمجيد الخيال وإشعاله أكثر ؛ وبعضها يثير من الطاقة والحركة أكثر مما يثيره بعضها الآخر ، ومن ثم فإن المجازات ينبغى أن تكون أكثر ملاءمة للبعض منها للآخر . عندما نجد الروح قد حملتها الأشواق ، أو هزها الغضب أو الغيرة أو طلب الثأر ، ألا

تتولد لديها أفكار أكثر ؟ ألا تكون هذه الأفكار أكثر حيوية وأكثر عجلة وتزاحماً منها عندما تكون هذه الروح فريسة للحزن والألم ؟ ومن الطبيعي إذن أن تكون لغة الروح في الحالة الأولى أكثر اعتماداً على الصورة من لغتها في الحالة الثانية . ومن هنا فإن الأهاجي اللاذعة الخبيثة أكثر حاجة للمجازات والاستعارات عن المراثي الهادئة المنبسطة . والمأساة التراجيدية التي تأخذ عادة نغمة عاطفية راقية ، أكثر حاجة إلى المجاز من الملهاة الكوميدية التي ليست نغمتها إلا طبقة نبيلة راقية من طبقات الحوار . لكن المأساة التي ينبغي لشخصياتها من خلال حقيقة لغتهم وطبيعتها أن يجعلونا ننسى الشاعر (الذي كتب المأساة) ـ هذه المأساة أقل حاجة إلى المجاز من الملحمة التي ينبغي على الشاعر فيها أن يتكلم إلينا لا بوصفه شاعراً فحسب ، ولكن بوصفه مصدراً للإلهام . . وهذه الملحمة التي يتيح طولها وانتظام حركتها لونا من الهدوء في الاستلهام هي أقل حاجة إلى المجاز من (القصيدة الغنائية) ، التي ينبغي أن تكون مشحونة بالمشاعر المتميزة ، من خلال الحدة والخروج على الألفة ، ومن خلال الانتقالات المذهلة ، ذات الطبيعة العلوية الخارقة .

وحيث إنه ـ بعد هذا كله ـ لا تتساوى داخل الجنس الشعري الواحد كل الموضوعات دون شك ، بل يمكن أن نجد بين بعضها وبعض تنوعاً يضيق أو يتسع ، كما نجد أن بعض هذه الموضوعات يمكن أن يتقبل المجازات والاستعارات أكثر من بعضها الآخر ، فإنه يمكن القول ، إنه داخل الجنس الشعري الواحد تختلف درجة مناسبة المجازات والاستعارات تبعاً لطبيعة كل موضوع .

«علم الأسلوب» والمصادرة على المطلوب

سعد مصلوح



١ - مقدمة .

لا ريب أن صدور كتاب عربى جديد فى علم الأسلوب هو أمر جدير بالحفاوة من كل مشتغل بهذا العلم ، وأن الحوار والمثاقفة بين الباحثين العرب حول قضايا الأسلوب هما من أشرف المطالب ؛ ذلك أن المثاقفة ، مهما تكن منطلقاتها وغاياتها ـ هى أقصر السبل إلى جلاء الغموض ، وتحريك الجمود ، واستبانة المقاصد .

وحين يكون الحوار مع باحث مذكور مثل الدكتور صلاح فضل فى بعض ما تضمنه كتابه الجديد «علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته»* ، تكون الكلمة من طرفى الحوار مسئولية وأمانة . ولست أزعم لنفسى قدرة تفوق قدرة الزميل الفاضل على حوك الكلام وتصريف العبارة ؛ فهو من الفوارس المجلين فى هذا المضمار منذ شبابه الباكر . لكنى أطمع فى أن أجد فى جدية الحوار وعقلانيته معينا لى فى العبارة عن ذات عقل . وسأدير كلامى فى هذا المقال على قضية المقاربة الإحصائية فى دراسة الأسلوب ، تاركا أمر التعليق المفصل على الكتاب إلى فرصة أرجو أن تسنح فى قابل إن شاء الله ؛ فالكتاب ، بجلال موضوعه ومكانة صاحبه بين الناس ، أهل لأن يكون موضع المذاكرة والتأمل .

عالج الكاتب قضية الإحصاء الأسلوبى فى موضعين من كتابه ؛ أما أولهما ففى حديثه المعنون «من الوجهة الوظيفية والإحصائية» (ص ص ٢٠٧ - ٢٣١) ، وهو فصل سبق للكاتب أن نشره فى مجلة «فصول» (المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٣ ، ص ص ١٢٩ - ١٤٢) تحت عنوان «من الوجهة الإحصائية فى دراسة الأسلوب» ؛ وأما ثانيهما فحديث تحت عنوان «نماذج من الإجراءات التجريبية» (ص ص ٢٣٢ - ٢٤٦) . ولنا فى كلا الموضعين وقفة نرجو أن تكون من باب «النقد الموضوعى» الذى يعده الكاتب ، ونعده معه ، «أجدر أشكال الحفاوة العلمية» (ص ٢٤٣) .

٢ - من الوجهة الوظيفية والإحصائية

أحسن الكاتب صنعا إذ غيّر عنوان هذا البحث عما كان عليه فى مجلة «فصول» ، وذلك بأن أضاف إليه كلمة «الوظيفية» بعد أن لم تكن . وأحسب أنه لم يكن من هذه التوسعة بدّ ؛ فالوجهة الإحصائية التى استأثرت وحدها بالعنوان الأول لم تمسّ فى هذا المبحث إلا بأطراف البنان ، ولم يزد الكاتب على أن أورد تعريفا مختصرا بها ، ثم مضى على طريقة ضرب الأمثال للناس ؛ فقدم عرضاً مبتورا لطريقة واحدة من طرق التشخيص الأسلوبى ؛ تلك التى اقترحها زمب Zemb وسماها «المتر الأسلوبى» . وبعد أن عدد الكاتب بعض المجالات التى أمكن الإفادة فيها من المقاربة الإحصائية ، ختم بحثه بجملة من الاعتبارات والتحفظات التى ترد على هذا النوع من المقاربات الأسلوبية ، وإن نصّ على أن هذه التحفظات لا ينبغى أن تؤدى إلى استبعاد المنظور الإحصائى من الدراسة الأسلوبية لأسباب أوردها ثمة . وإذن ؛ فالوجهة الإحصائية التى عالجها الكاتب فى ثمانى صفحات من بين خمس وعشرين ما كان لها أن تنفرد بعنوان المبحث كما جاء فى «فصول» ، فحسناً فعل بتغييره .

---

* صلاح فضل ، علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٥ .

والذى يعنينى هنا أن أناقش جملة التحفظات الواردة فى الكتاب على «المنهج» الإحصائى فى الدراسة الأسلوبية . وقد قدم الكاتب لها بقوله : «ولما كنا نعيش فى عصر إحصائى فإنه ليس من الغريب أن تظفر مناهج الإحصاء فى الدراسة الأسلوبية بشهرة واسعة ، بالرغم من بعض التحفظات التى يبديها الباحثون عليها (قلت : «هذه الطريقة فى تجهيل الإسناد تشيع فى الكتاب كله») ، ونسوق هنا جملة من الاعتبارات التى تدعو إلى الحذر من الاعتماد المطلق على المنهج الإحصائى فى الدراسة الأسلوبية» (ص ٢٢٧) .

وقبل الأخذ فى مناقشة التحفظات ثمة ملحظ ينصرف إلى قول الكاتب فى هذه التقدمة «الحذر من الاعتماد المطلق» . فأما الاعتماد على الإحصاء فأمر لم يستبعده الكاتب ، على الرغم مما أورده من تحفظات . وأما كلمة «المطلق» فقد زادها من عنده وصفا للاعتماد ، ليجعل من ذلك وصلة ومسوغا لسرد التحفظات وأنا لا أعلم أحدا — مهما يكن من غلاة المتحمسين لهذا الاتجاه وأنا منهم — قد دعا إلى الاعتماد «المطلق» على الإحصاء فى دراسة الأسلوب ؛ ذلك أن ظاهرة الأسلوب بما فيها من تشعب وتعقد لا تسمح لمنهج أن يعفى على منهج ، ولا لطريقة أن تستثنى طريقة ، ولا لمنظور أن يحجب منظورا . وإنما تأتى حماسة طائفة من الباحثين لهذا الاتجاه من جهة أنه نوع من المقاربة طال غبنه والتجافى عنه ، على الرغم مما يحفل به من جليل الفوائد ، وما يقدمه من حلول موضوعية لكثير من مشكلات الظاهرة الأسلوبية وقضاياها . كان الغبن هو نصيبه فى مكتبة الدراسات الغربية إلى عهد ليس بالبعيد ؛ أما عندنا ، نحن العرب ، فما يزال ضربا من البدع المحدثات ، ونوعا من المغامرات الخطرة التى يحجم عن ارتكابها جمهرة الباحثين . وإذا صح ذلك ، وهو صحيح ، كانت كلمة «المطلق» هنا واجبة الحذف ؛ وإذا هى حذفت لم يبق للخلاف مكان . لكن تحفظات الكاتب ما تزال قائمة . وإذن فليس من مناقشتها بد .

٢ - ١ التحفظ الأول

يقول الكاتب : «يعد المنهج الإحصائى أشد غلظة وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب ، مثل الإيقاعات العاطفية ، والإيحاءات المستثارة ، والتأثيرات الموسيقية الدقيقة» (ص ٢٢٧) .

وأقول إن هذا القول لا يقبله على إطلاقه إلا من علم ظاهرا من الأمر . وفى هذه المسألة كلام شديد التحصيل والتفصيل ليس هنا مكانه . بيد أننا لو سلمنا بصحة هذا الكلام على مذهب الجدل ، وليس على إطلاقه بصحيح ، فإن المقاربة الإحصائية لن ينالها من ذلك مذمة ولا نقيصة . إن المقاييس المسلطة على المادة لا يصلح المقياس منها إلا لما وضع له ؛ فلا يعيب «المتر» أنه غير صالح لوزن الأجرام ؛ ولا ينتقص من الفرسخ تقصيره عن قياس الأحجام ؛ فما بالك بالمقاييس الموضوعة لنتاج القرائح وثمرات العقول ! إن مثل الكاتب فى هذا كمثل رجل دفع إلى الطبيب عينة من الدم لتحليلها ، فاستعمل الطبيب وسائله فى ذلك ليدل صاحب العينة على نسب الهيموجلوبين والصفائح الدموية والكرات حمرها وبيضها ، ليتوصل من ذلك إلى تكوين الدم ومقدار كفاءته فى أداء وظائفه . وإذا الرجل يقول للطبيب : «أمسك عليك نتاج تحليلك ؛ فهو أغلظ وأشد بدائية من أن يدلنى على مقدار ما يتمتع به صاحب العينة من خفة الدم أو ثقله» . نعم ؛ فهذا هذا .

ومع ذلك فإن التقاط ما سماه الكاتب بلغته الرومانسية الحالمة «الظلال المرهفة» ، و «الإيقاعات العاطفية» ، و «الإيحاءات المستثارة» ، لا يخلو أمره من أحد احتمالين ؛ فإما أن يكون ذلك كله قابلا للفحص على أساس موضوعى جدير بأن يسمى علما ، وإما أن يكون التوصل إليه بضرب من الوحى والحدس والرؤيا المنامية الصادقة ، أو أنه تجليات يفيضها العقل القدسى على المصطفين الأخيار من بنى آدم . فإن كانت الأولى فمرحبا ولا اعتراض ، ولا ينقص ذلك من أجرنا شيئا . وإن كانت الأخرى فليس لنا ، معشر المحرومين من هذه التجليات ، إلا الرضا بالمقسوم ؛ فلا نتازع الأمر أهله ، ولا نحسد الناس على ما آتاهم الله من فضله ؛ «ذلك فضل الله يؤتيه من يشاء ، والله ذو الفضل العظيم» (سورة الحديد ، آية ٢١) .

٢ - ٢ التحفظ الثانى

يقول الكاتب : «قد تضفى الحسابات العددية نوعاً من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة أشد سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة . فلو فرضنا مثلا أن أحد الباحثين قد أعد دراسة عن الصورة فى شعر محمود حسن إسماعيل ، واستخدم فيها المنهج الإحصائى ، فسوف يطالعنا بأرقام هائلة لو عدّ كل تشبيه واستعارة ومجاز ؛ بينما لو تأملنا هذا الشعر لوجدناه أسرابا من الصور المتراكبة التى يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى . ومن ثم فإننا لن نستطيع التقاطها عن طريق الإحصاء إلا بشكل تقريبى يتفاوت تبعا للمعايير التى نستخدمها فى تحديد حجم الصورة ودرجتها ومستواها وطريقة فك تداخلاتها» (ص ٢٢٨) .

وإنى لأعجب لهذا الكلام فضل عجب ؛ فالكاتب قد تخيّل إنساناً سماه أحد الباحثين ، ونصب له موضوعا بعينه هو «الصورة فى شعر محمود حسن إسماعيل» ، وأنبأنا بأن أحد الباحثين هذا قد فرغ من إعداد دراسته ، وأنه استخدم فيها المنهج الإحصائى ، ثم حكم على صاحب الدراسة حكما غيابيا غير قابل للنقض أو الإبرام بأنه سوف يطالعنا بأرقام هائلة ، وأن هذه الحسابات العددية ستضفى نوعا من الدقة الزائفة على بيانات سائلة (؟!) .

ولا حاجة بى إلى القول أن ذلك كله رجم بالغيب ، وحكم على معدوم ، يتسع به التأويل ، وتتمطى الدعاوى ، ويعثر فيه بما أشبه الدليل وليس بدليل . ولقد ساورنى — صدد هذا — سؤال : ترى هل حاول الكاتب بنفسه إعمال الطرق الإحصائية فى فحص هذه المشكلة فلم يستقم له الأمر ؟ إن كان الجواب نعم ، فلا يحق له أن يسوق الكلام مساق الشرط الممتنع ، وكان عليه أن يُعرّف قراءه بما صادفه من العقبات ، وما اكتنف عمله هذا من العوائص والأغماض ، شريطة أن يستصحب الدليل . لكنه لم يفعل ؛ ولو فعل لكان لكل حادث حديث . وإن كان الجواب لا ، فأنى له أن يعلم بظهر الغيب ما سيكون من أمر هذا المتخيل مع ذلك الموضوع المفترض ؟ لعل الكاتب يرى فى المعالجة الإحصائية الدقيقة للصورة الشعرية ضرباً من المحال ؟ ألا إن ما قد يراه الكاتب محالا هو عين الممكن . وليست هذه دعوى

منى بلا دليل ؛ فلقد قمت فى بعض ما كتبت بتشخيص أسلوبى إحصائى لمظهر من أهم مظاهر الصورة الشعرية ، وهو الاستعارة . وكانت مادة البحث هى أشعار البارودى وشوقى وأبى القاسم الشابى (حاشية : قُدم البحث فى الذكرى الخمسينية للشابى ، ونشر منجما على ثلاثة أعداد من مجلة «الفكر» التونسية من نوفمبر ١٩٨٤ إلى يناير ١٩٨٥) ، كما قام بعض تلاميذى فى رسالة لدرجة الدكتوراه بدراسة الظاهرة نفسها بالمنهج نفسه فى شعر أبى تمام والبحترى ؛ ليقدم موازنة أسلوبية جديدة بين الطائيين) .

ولعل أيسر مراجعة لهذا التحفظ تربنا كيف تقام الدعوى العلمية بالخيال المحض ، والتحكم الصرف ، وعلى المغالطة التى تجعل المطلوب إثباته (وهو العجز عن الحكم بنهاية صورة وبداية الأخرى) جزءا من مقدمات البرهان المراد إنتاجه (وهو عجز الإحصاء عن التقاط الصور) . فإذا لم يكن ذلكم هو عين المصادرة على المطلوب التى رمى الكاتب غيره بها وانسل ، فماذا يكون إذن ؟

٢ - ٣ التحفظ الثالث

يقول الكاتب : «ومن نقط الضعف الخطيرة فى الدراسة الإحصائية للأسلوب أنها لا تقيم عادة حسابا لتأثير السياق . مع أننا نعرف من الدراسات التطبيقية أن السياق له دور حاسم فى التحليل الأسلوبى ، مما دعا بعض الباحثين إلى إدخال «التكنيك» السياقى المقارن كشرط أساسى فى الحساب الإحصائى للملامح الأسلوبية كما أشرنا من قبل» (ص ٢٢٨) .

وهذا تحفظ يرد على نفسه بنفسه ؛ فقد أقر الكاتب بأن بعض الباحثين دعا «إلى إدخال التكنيك السياقى المقارن كشرط أساسى فى الحساب الإحصائى» . وهو كلام لا يشوب سلامته إلا تجهيل الإسناد ، واستخدام صيغة «بعض» التى تصدق عند أهل العربية على الواحد والكثرة .

أفيكون فضولا منى ومن أى قارىء أن يسأل : من بعض الباحثين هذا (أو هؤلاء) ؟ وما الحكمة من تجهيل الإسناد ؟ أفى الأمر سرّ لا ينبغى للقراء أن يطلعوا عليه ؟ .

على أن القضية لا تختص ــ كما قال الكاتب ــ ببعض الباحثين . إن اعتبار السياق شرطٌ لا يمكن تجاوزه فى الفحص الإحصائى للأعمال الأدبية ذات السياقات المعقدة كالقصة والمسرحية والرواية . ولقد قام حساب معامل بوزيمان الذى أقمت على أساسه كتابى «الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية» ــ وسيكون موضع حوار بينى وبين الكاتب فيما بعد ــ على اعتبار الفروق بين الرسالة المنطوقة والمكتوبة ، وبين الفصحى واللهجة ، وبين الذكورة والأنوثة ، وبين صغر السن وتقدمه ، وكذلك على اعتبار الفروق من جهة الجنس الأدبى ونوع الخطاب وسمات الشخصية ، وكل أولئك عوامل من صميم مكونات السياق . كما أننى عالجت هذه القضية بما تستحقه من تفصيل فى كتاب تدور به الآن مطبعة الدار العربية للكتاب فى تونس ؛ وقد بينت ثمة كيف يمكن للعوامل المحددة للسياق أن تصبح جزءا من مكونات المعادلة الإحصائية لتشخيص الأسلوب .

٢ - ٤ التحفظ الرابع

سأخالف هنا ــ غير مختار ــ عما اعتدته من إيراد التحفظ بلفظ الكاتب فى صدر الكلام ؛ ذلك أنى قد عييت بأمره ؛ إذ بدا لى طائفة من الأقوال المرسلة التى لا يكاد يجمعها جامع ظاهر . لكنك إذا أخذت مكوناته فرادى وثنى وجدت الحق على نقيضها فى كل حال .

يقول الكاتب : «إن هذه الإحصاءات لا تستطيع أن تدل الباحثين فى الأسلوب على الخواص الأسلوبية التى تستحق القياس لأهميتها» (ص ٢٢٨) .

ولكى نستكشف ما يئول إليه هذا القول من دور وتسلسل ــ دعونا نستبدل بكلمة «القياس» فيه كلمة «الإحصاء» ؛ فهما فى هذا السياق بمعنى . وستئول عبارة الكاتب حينئذ إلى الصورة الآتية : «إن هذه الإحصاءات لا تستطيع أن تدل الباحثين فى الأسلوب على الخواص الأسلوبية التى تستحق الإحصاء لأهميتها» . وهذا لعب بالكلمات يقول كثيرا ولا يقول شيئا . إن مسألة دلالة الإحصاء على الخواص الأسلوبية المستحقة للقياس لا يخلو أمرها من أحد احتمالين ؛ فإما أن تدلنا على استحقاق الخاصية الأسلوبية للقياس قبل القياس ، وهذا لا يكون ؛ إذ هو مرة أخرى مصادرة على المطلوب لا محالة ؛ وإما أن تكون دلالتها على ذلك لاحقة للقياس وثمرة له . وتلك هى الغاية التى يطمح إليها أى قياس للأسلوب ؛ إذ لا غاية للقياس إلا تشخيص الأسلوب بتحديد الخواص الأسلوبية ذات الأهمية فى تشكيل النص . وينشأ من ذلك أن القياس الأسلوبى أوله فرض وأوسطه اختبار وغايته تشخيص . ولا يكون إحصاء أسلوبى إلا باستيفاء هذه الأركان . ومن ثم فأنا أجزم للكاتب بأنه لا وجود لبحث أسلوبى إحصائى لا يعد الدلالة على الخواص الأسلوبية ذات الأهمية فى تشكيل النص غايته الأولى . وأحسب أن ذلكم مما تقضى به بديهة العقل .

ثم يستطرد الكاتب فى تحفظه الرابع فيقول مواصلا كلامه : « . . كما لا تستطيع ــ يعنى هذه الإحصاءات ــ أن تضع أساساً للتفسير الأسلوبى لهذه المؤشرات الشكلية ، مما يجعل قوة برهان نتائجها قاصرة للغاية فى كثير من الحالات ؛ إذ تكاد تضطرد (كذا يرسم الكاتب هذا الفعل ومشتقاته بالضاد ، وذلك على توهم أصالتها كما فى يضطر ويضطرب وليست سواء . ويطرد هذا الرسم فى الكتاب كله حيثما ورد) عكسيا درجة موضوعية النتيجة مع إمكانية التوصل عن طريقها إلى استبيان (كذا أيضا) دقيق لأهمية الخواص من الوجهة الأسلوبية» . ذلكم قول المؤلف . أما أنا فلا أكاد أجد ما أقول تحشية عليه إلا أنه كلام يسكت عنه ؛ فما هو كما قالوا إلا رحى تطحن قرونا .

ويواصل الزميل العبارة عن تحفظه الرابع ــ فالكلام ما يزال مستمرا ــ بقوله : «ولعل السبب فى ذلك يكمن فى طبيعة قصور هذه الإجراءات (قلت : هل يجوز فى العلم تسييب الكلام على هذا النحو بلا لجام أو خطام) ، فلا يمكن الوصول إلى نتائج هامة دون حصر شامل لكل الخواص فى جملة النص ، مما يفترض بدوره اتساق النص وتجانس أجزائه» (ص ٢٢٨) .

ولى على هذا القول ملحظان كلاهما جد خطير :

أولهما إن القول بوجوب الحصر الشامل لكل الخواص فى جملة النص ــ سواء باستخدام الإحصاء أو غيره ــ هو قول لم يقل به أحد إلا

الزميل ؛ فالفحص الإحصائي أو غير الإحصائي للأسلوب لا يشترط معه شمول الحصر ؛ إذ هو محال واقعا ، وتكليف بما فوق الوسع لا يعتقد إمكانه إلا كل من لم يصطل بناره ، ولم يكابد مشقته . إن الفحص الأسلوبي يقوم عادة على اختيار عدد محدود من المتغيرات الأسلوبية ، قد يقل حتى يكون واحداً لا غير ، وقد يتعدد إلى ما شاء الباحث ، أما الفحص الشامل فأمر غير وارد بالكلية . وأساس الاختيار هو ما يرجحه الباحث ـ بالظن الغالب أو مستعينا بما سبقه من دراسات ـ من مسئولية المتغيرات المختارة عن تميز النص ، ثم إن عليه أن يخضع فروضه هذه للاختبار ، كما ذكرت ؛ لأن المعول عليه هنا هو فحص الخواص الدالة ، لا الحصر الشامل للدالة وغير الدالة . وهذا الكلام عقيدة ثابتة في المعالجة الأسلوبية بعامة والإحصائية منها بخاصة . وعندي لها عشرات الشواهد والنصوص لجهابذة هذا العلم وأعلامه ، إن شاء أوردتها له حتى يقول قَدْنِي قَدْنِي .

وأما الملحظ الثاني فينصرف إلى قول الزميل إن الحصر الشامل لكل الخواص في جملة النص «يفترض بدوره اتساق النص وتجانس أجزائه» (ص ٢٢٨) . ولا أدري ما مراد الكاتب باتساق النص وتجانس أجزائه ؟ ولا كيف يفترض الحصر الشامل أو غير الشامل هذا الاتساق والتجانس ؟ وما المعايير التي يتحقق بها الاتساق والتجانس ؟ ومن صاحب الحق في وضع هذه المعايير : الفاحص أم المبدع ؟ وهل حتم مقضى على كل مبدع ألا ينتج نصا إلا إذا كان متسقا ومتجانسا ؟ وهب النص غير متسق ولا متجانس الأجزاء ، أتراه يخرج بذلك من دائرة النصوص القابلة للفحص الأسلوبي ؟ وما سلطان الفحص أو الفاحص على النص حتى يفترض فيه الاتساق والتجانس أو يفرضهما عليه ؟ إن الباحث يفحص النص ولا يخلقه ، كما أن انعدام الاتساق والتجانس إن تميز بهما نص صار لزاما على الباحث أن يعتد بهما خاصيتين أسلوبيتين فيه ، وأن يشتغل بتشخيصهما وتحديد مظاهرهما وأنماطهما . ولا حق له عندئذ في أن ينفيهما عن النص ، أو أن يثبت أضدادهما له ، ليتسنى له الحصر الشامل أو غير الشامل لكل الخواص .

ولعل في تلك السطور التي سلفت تنبيها إلى خطر شديد يحيق بالكثير مما نقرؤه أو نكتبه في العربية ؛ ألا وهو الاعتماد في القراءة أو الكتابة على ما يعرف في علم النفس بأشباه المفاهيم ، حتى ترى أحدنا على يقين من وضوح ما يكتبه أو يقرؤه وضوحا ليس معه شبهة ، ومن قطعية دلالته على مراده كاتبا ، أو على معقوله قارئا ، حتى إذا أخضع الكلام للتأمل ، وسُبِر غوره ، وكُشف خبيئه ، انكشفت القبة من غير شيخ تحتها ، واستحالت الدلالات سرابا بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا .

ثم يقول الزميل من بعد : «وكمية المعلومات التي تستقى من النص هكذا تصبح كثيرة للغاية» (ص ٢٢٨) . وهو يفترض في ذلك عقبة حائلة دون المعالجة الإحصائية . وأقول له : بل هذا لا لغيره كان اصطناع الطرق الإحصائية ؛ إذ هي «جندب» الذي يدعى إذا يحاس الحيس .

ثم يقول ، ولم ننته بعد من التحفظ الرابع ، : «أما علاقة الملامح الأسلوبية فيما بينها ، ووظيفتها في النص ، فإن هذه الإجراءات لا تستطيع أن تساعدنا على تقديرها . وهي ، إذ تركز على الخواص الشكلية للنصوص ، لا تتعرض من قريب أو بعيد لمشاكل (كذا !) اختيار المؤلف لها ، ولا للتقبل الذي يتلقاها به القارىء» (ص ٢٢٩) .

وأقول : هذا كله كلام مرسل على عواهنه ، وهو خطأ من الرأى ومردود من الحكم . وجميع هذه الأحكام صادرة ـ فيما يبدو ـ بالحق الإلهي الذي ينكره الدين الحق بله العلم . ولو كان في المقام متسع لعلقت على هذه السطور وحدها برسالة خاصة ، ولعله يكون .

وأخيرا انتهينا من مناقشة التحفظ الرابع ، وننتقل إلى ما يليه .

٢ - ٥ التحفظ الخامس

يقول الكاتب في تحفظه الخامس ما نصه :

«وقد يحدث أحيانا أن يكون تحديد جملة من الأرقام المتعينة لا يبعد في تأثيره عن ملاحظة عادية كان من الممكن إدراكها بالنظرة الأولى ، أو أنها بالغة البداهة لدرجة لا تحتاج معها إلى برهان . وكما قال «سبنسر» ببراءة حكيمة : هل من الضروري أن نجمع مادة عددية متصلة بمعدلات تكرار كلمة حب في الشعر ؟ وهي معدلات لا تدهشنا إلا بمقدار ما ندهش لورود كلمة سيارة في مقال مصور عن سباق السيارات ، أو كلمة بنسلين في مجلة طبية» (ص ٢٢٩) .

وأقول للزميل إن المقالة التي نسبها إلى سبنسر لا تنبىء عن براءة حكيمة بل عن سذاجة غريبة . ولا يمنعنا من إسباغ هذا الوصف عليها أن قائلها هو سبنسر ـ والعهدة على الناقل ـ فمن كان هذا حظه من العلم باستخدام الإحصاء في دراسة الأسلوب لا جرم كانت مقالته جديرة بهذا الوصف كائنا من كان . فليس سبيل الإحصاء الأسلوبي هي القناعة بالكشف عن هذا التكرار الظاهري الساذج . كما أن المثال الذي أورده إنما ينصرف إلى نوع من الإحصاء اللغوي لا الأسلوبي ، يجريه العلماء لأغراض تعليمية ونفعية مختلفة ، كإعداد قوائم المفردات الشائعة ، وتصنيفها بحسب نوع الخطاب ، والمساعدة على تأليف الكتب المدرسية وكتب تعليم اللغات لغير أبنائها . أما الإحصاء الأسلوبي فشيء مختلف تماما . وفي مقياس يول ، الذي سبق لي إعماله في دراسة الثابت والمنسوب من شعر شوقي ، مثل واضح على أن ثمة فرقا بين العد والإحصاء ، وأن للإحصاء الأسلوبي سبلا أخرى غير التي تساءل عنها سبنسر ببراءته الحكيمة .

٢ - ٦ التحفظ السادس

يقول الكاتب : «ويضاف إلى هذه الاعتبارات الموضوعية (!!! . وعلامات التعجب لي بالطبع) صعوبة أخرى ذاتية لكنها واقعية أيضا . وهي أن معظم باحثي الأسلوب لا يجيدون «التكنيك» الإحصائي ، بل ينفرون عادة منه ، مما يجدر معه أن لا نحملهم على مشقته دون ضرورة» .

وأقول للزميل : الآن حصحص الحق . لقد كان حق هذا التحفظ الذي أتى في ذيل القائمة أن يكون هو التحفظ الأول والأخير ؛ إذ هو التحفظ الوحيد الذي صدق فيه الكاتب نفسه وقارئه . وإذن ؛ فالمسألة مسألة مشقة وصعوبة ونفرة وعدم إجادة . والأمر مرده في النهاية إلى الرغبة في تدليل الباحثين ، وحملهم على أكف الراحة ، وإبراء الذمة من تبعات القصور أو التقصير على نحو يجعل من الفضيلة

عجزا ، ومن العجز فضيلة ؛ فإذا صعبت عليهم الغاية هونوا بالترك ما صعب . وبذلك يعدون أنفسهم ، ويعدهم الناس ، علماء فى الأسلوب بلا كلفة ولا مئونة . وما مثلهم فى ذلك إلا كمثل طائفة من الأمراء والكبراء استعجلوا من الشعراء المديح ، وبخلوا عليهم بالنوال ، فاستحقوا بذلك ما قاله فيهم الشاعر (وأظنه أبا الشمقمق) :

ويقينا فى عصبة من قريش يشتهون المديح بالمجان

أو يترك كل مطلب شريف أن صعب مأتاه ، وتوعرت المسالك الموصلة إليه ؟ إن هذا حقا لهو الحل المريح .

٣ - نماذج من الإجراءات التجريبية

أما وقد فرغت من مناقشة التحفظات الستة التى أوردها الكاتب على المعالجة الإحصائية للأسلوب فإنى آخذ الآن إن شاء الله فى مناقشة ما جاء بكتابه تحت عنوان «نماذج من الإجراءات التجريبية» ، قاصراً مناقشتى على ما عرض فيه بالنقد لما تضمنه كتابى «الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية» من درس أسلوبى إحصائى يدور كله حول فكرة واحدة هى استخدام نسبة الأفعال إلى الصفات فى تمييز الأساليب وتشخيصها .

وقد يبدو أن الباعث لى على كتابة هذا المقال سبب خاص ، أعنى تعرض الكاتب لما جاء فى الكتاب بالنقد . وذلكم حق لا ريب فيه ، ولا تثريب عليه إذا نقد ، ولا علىَّ إذا رددت . بيد أن أكثر الأصوليين والمفسرين والفقهاء على أن العبرة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب ؛ ومن ثم سأقيم المناقشة ـ ما وسعنى الجهد ـ على أسس معرفية ومنهجية مفارقة للأشخاص والأعيان .

وأود أن أبدى هنا ملحظا عاما قبل الدخول فى تفصيلات المناقشة ، هو أن كثيرا من المصطلحات التى شاعت وتكررت فى الكتاب تحتاج استعمالاتها إلى مراجعة وتحرير ، وأخص منها مصطلحات «المنهج» و «النظرية» و «المقياس» و «المبدأ» و «الإجراء» و «التكنيك» . وما حملنى على تسجيل هذا الملحظ إلا كثرة دورانها فى الكتاب بدلالات متداخلة ، وإسكانها غير مساكنها فى كثير من الأحيان . لكن لهذا حديثا آخر على أى حال .

٣ - ١ حساب النسبة بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية ومعامل بوزيمان

يمضى الكاتب على طريقته فى ضرب الأمثال ، فيذكر بين الإجراءات التحليلية التجريبية فى علم الأسلوب دراسة النسبة العامة بين الجمل الفعلية والاسمية ؛ فيرى بعض الباحثين أن «الطابع الاسمى للجملة سلبى ، بينما يرى آخرون أنه إيجابى» (ص ص ٢٤٠ - ٢٤١) . ويعرض الكاتب حجج الطرفين بين مدافع عن الأولى ومحبذ للثانية . ثم يعلق على ذلكم بقوله : «ويلاحظ الباحثون (كذا . !!) أن هذه الأحكام غير مطلقة ولا قاطعة . ولا تخلو من نقط التقاء بين الجانبين ؛ فالذين يدافعون عن الأسلوب الاسمى لا يزعمون أنه أكثر طرافة ولا أناقة ولا ثراء . والذين ينتقدونه لا ينكرون أنه غير شخصى ؛ ويكاد الكل يجمع على أن الأسلوب الفعلى أصعب فى الكتابة من الاسمى ، وعلى أن ميزة هذا الأخير أنه وسيلة للوصول إلى هدف محدد ، بينما يتميز الأول بخصوبته الدلالية وثرائه الأدبى» (ص ٢٤١) .

ويشير الكاتب ، فى ختام حديثه عن هذا «الإجراء» ، إلى وجوب اعتبار الفروق بين اللغات المختلفة عند النظر فى هذه الأحكام فيقول : «ولابد أن نأخذ فى اعتبارنا أن هذه الأحكام مبنية على تحليل خواص الجمل الفعلية والاسمية فى لغة مثل الإنجليزية ؛ فهى من قبيل دراسة أسلوب اللغة . أما إذا تناولنا هذه المشكلة فى اللغة العربية فإن جميع الحجج والبراهين السابقة لابد أن تخضع حينئذ لمراجعة جذرية على ضوء منطق اللغة العربية الخاصة (لعله يعنى الخاص) والاختبارات التجريبية فيها ، ووظائف هذه المقولات لديها» (ص ٢٤٢) .

وينتقل الكاتب من عرض هذا المقياس إلى الحديث عن معامل بوزيمان ، متخذا من المقياس الأول مدخلا للحديث عن المقياس الثانى ، فيقول : «ويتصل بهذه القضية المنهج التجريبى الطريف الذى عرضه باستفاضة ، وطبقه بمهارة بالغة الزميل الدكتور سعد مصلوح ، وهو منهج بوزيمان ، الذى يقوم على تمييز النصوص الأدبية وإبراز خواصها عن طريق تحديد النسبة إحصائيا بين الكلمات المعبرة عن حدث ، والكلمات المعبرة عن وصف ؛ أى نسبة الفعل إلى الصفة ، على فرض أن هذه النسبة تكشف عن مدى أدبية الأسلوب «فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبى ، وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمى» (ص ص ٢٤٢ - ٢٤٣) .

وواضح من ذلك كله أن الكاتب قد جمع بين المقياسين فى قَرَن ، وجعلهما من قبيل واحد ، على الرغم من أن التباين بينهما حقيقة وواقع ؛ بل إن تصوره لمكونات المقياسين ووظائفهما فيه نظر . ولقد أثر ذلك على نقده لمعامل بوزيمان على نحو سنبين عنه ، إن شاء الله ، فيما يلى .

٣ - ٢ مقارنة بين طبيعة المقياسين

ما أبعد الفرق بين هذين المقياسين عند اللغويين وعلماء الأسلوب الخُلَّص ؛ فقياس أحدهما على الآخر هو قياس مع الفارق من وجوه كثيرة .

أولها . أن الجملة الاسمية والجملة الفعلية وحساب النسبة بينهما هو أمر يختص بنظم الجملة Syntax؛ أما الفعل والصفة فهما قسمان من أقسام الكلم .

ثانيها . أن نظم الجملة هو مما تختلف فيه اللغات اختلافا كبيرا ؛ ومن ثم فإن وجود هذين النوعين من الجمل أحدهما أو كليهما والنسبة بينهما محكوم بمنطق اللغة المعينة ونظامها ، فربما تجد لغة لا تستخدم إلا أحد هذين النوعين . أما الفعل والصفة بوصفهما قسمين من أقسام الكلم فلا تخلو منها لغة من لغات البشر .

ثالثها . أن مقياس بوزيمان لا يعتبر اختلاف الأفعال والصفات من

جهة المبانى مما تتباين فيه اللغات ، وإنما يعتبر مطلق وجودهما واختلاف النسبة فى تكرارهما . ولـذا كان لمقياس بوزيمـان عمومية ليست للمقياس الأول ؛ فاشتمال اللغات جميعها على هذين القسمين هـو من قبيل الجـوامع اللغـوية linguistic universals .

رابعها . أن حرية المنشىء فى تشكيل أسلوبه المتميز بالتحكم فى نسبة الجمل الفعلية إلى الجمـل الاسمية مقيـدة بمنطق اللغـة المعينة ، لخضوعـه لمقتضى قواعـد الجملة . أما حـريته فى المـراوحة بـين الفعل والصفـة فمطلقـة ؛ إذ هى مـرتبطـة بالمضمون وبإيثارات المنشىء لا غير .

خامسها . أن الأحكام التى تضمنها المقياس الأول ، وإن بنيت على تحليل لغة بعينها ، لا يمكن اطراحهـا جملة ؛ لأنها ترتبط بجامعة من الجوامع اللغوية هى مقولة الإسناد . ومن ثم فإن استنباط أحكام عامة من حقائق ومشاهدات خاصة أمر وارد ولا يأباه العلم . وعلينا ــ صدد هذا ــ أن نميز بين أطراف الثنائيات الآتية :

١ - الخصـوصيـات اللغـويـة فى مقـابـل الجـوامـع اللغوية .
٢ - خصائص اللغة فى مقابل خصائص الأسلوب .
٣ - الحقائق فى مقابل التفسير .

سادسها . أن فرضية بوزيمان لم تكن فى نشأتها الأولى فرضية لغوية أو أسلوبية ، بل هى فرضية سيكولوجية توصـل إليها هـذا العالم بملاحظة السلوك اللغوى عند الأطفال ، واختلاف خصائصه بتقدم أعمارهم ، أى باتجاههم من الانفعالية إلى العقلانية ، وبنمو قدراتهم المفكرة . وبوزيمان نفسه هو عالم نفس قبل أن يكون لغويا . وقـد أثبتت الدراسـات التى أجراها من بعده شليتسمان ونويباور وغيرهما من أعلام علم النفس اللغوى صدق هذه الفرضية السيكلوجية بـالأدلة الإمبريقية . أما توظيف هذه المقولة توظيفا لغويا أسلوبيا فقد كان تطويرا وتوسعة لمجالات استخدامها التطبيقية . وظاهر من ذلك ، وهو ما ذكرتـه فى كتابى تفصيـلا ، أن معـامل بـوزيمـان قـد نشـأ وتشكلت مـلامحـه فى ميـدان الدراسات النفسية التى تهتم بدراسة النفس الإنسانيـة ، وبمجـاله عـلى التحـديـد علم النفس اللغـوى وعلم نفس النمو . ومن ثم كان لمعامل بوزيمان عمومية الكشـوفات السيكولوجيـة ، لا خصوصيـة القاعـدة النحويـة فى لغة بعينها . وقد ثبتت جدواه فى الفحص الأسلوبى بيقين حين عبر حدود اللغة الألمانية إلى غيرها من لغات البشر . وكان للغة العربية نصيبها من فحص الفرض ، والاستيقان من صحته ، بما قدمته من دراسات فى كتابى عن الأسلوب .

تلكم مقدمة لم يكن منها بدٌّ لفرز الأمور بطريقة علمية بريئة من خلط الأوراق بين الخاص والعام ، وبين خصائص اللغة وخصائص الأسلوب ، وبـين خصوصيـة القاعـدة النحويـة وعموميـة الكشف النفسى . كما أن هذه المقدمة ضرورية أيضا لتنقية المعالجة العلمية من التعميمات والشعارات العالية النبرة ، التى لا تصلح للحوار العلمى بحال .

٣ - ٣ نقد النقد

يمهد الزميل لإيراد ملاحظاته النقدية ببيان لعلة اهتمامه المشكور بما بذلته من جهد فيقول : «ولأن هذه النظرية قد ظفرت فى اللغة العربية بما لم يظفر به مبدأ أسلوبى آخر ، بفضل الجهد التطبيقى الممتاز الذى اقتـرن بهـا ، فمن واجبنا أن نقف عنـدهـا قليـلا لنقـدم جملة من الملاحظات المنهجية عليها ، دون أن يعنى ذلك رفضاً لها ، بل إن النقد الموضـوعى فى حسـابنا هـو أجدر أشكـال الحفاوة العلميـة» . (ص ٢٤٣) .

وأقول للزميل صادقا إنه لا أحبّ إلى نفسى من نقد موضوعى . وكان يسرنى أن يكون . ولكن ألست معى فى أن أول أشراط النقد الموضوعى هو صبر النفس عـلى القراءة الفـاحصة المتـأنية لموضوع النقد ؟ بلى إن شاء الله ؛ فذلك شرط لا يخالف عن قبوله منصف . بيد أن هذا لم يكن منك بيقين . وعندى على ذلك أكثر من بـرهان لا يُدفع . وسيأتى بيان ذلك إن شاء الله فيما يلى من الحديث .

٣ - ٣ - ١ هل فى النظرية وتطبيقاتها مصادرة على المطلوب ؟

يبدأ الكاتب ملاحظاته النقدية على النظرية بقوله : «ولعل أبرز ما تتميز به هو طابع المصادرة على المطلوب ؛ فهى تقوم على فرض يربط بين نسبة الفعل للوصف فى العمل الأدبى وجملة من الخصائص اللغوية والجمالية» . (ص ٢٤٣) .

ولا أحسبنى بعد ما ذكرته فى الفقرة السابقة (ف ٣ - ٢) عن منشأ الفرض عند بوزيمان فى شكل ملاحظة علمية ، ولدت فرضا أثبتت صحته الدراسات اللغوية ــ النفسية الـلاحقة بـاختبار مـادة لغـوية عريضة من لغات شتى ــ أقول لا أحسبنى بحاجة إلى أن أنفى عن النظرية وتطبيقاتها تهمة المصادرة على المطلوب ؛ فهى نتاج الملاحظة والتجربة وليست نتاج النظر والاستدلال العقلى .

لكن الذى أقلقنى حقا ، ولا أغالى إذا قلت إننى صدمت له ، هو الخلط المستغرب لدى الكاتب بين المصـادرة على المـطلوب والفرض العلمى ، وبينهما بعد المشرقين . ولا ينبغى بحال أن تذهب شهـوة التـأنق فى العبارة بصـاحبها إلى التضحيـة بأصـول المفهومـات التى استقرت بين أهل العلم ؛ فإنه لن يعدم من الناس مقلدا ، فيكون عليه وزره ووزر من قلده فى ذلك إلى يوم القيامة . إن المصادرة على المطلوب عند المناطقة مغالطة برهانية تجعل من المطلوب إثباته جزءا من مقدمات البرهان المراد إنتاجه . وقد ضربت لها مثالا من كلام الكاتب فيما سلف (ف ٢ - ٢) ، فيرجع إليه ثمة . أما الفرض العلمى فهو قضية يسلم بها الباحث فى أول بحثه ، ليتخذها أصلا يستخرج منه جملة من القضايا . بل إن الباحث ، وإن كان غير واثق بصدق فرضه أو كذبه ، يجوز له اتخاذه أصلا يستخرج منه ما شاء من النتائج ، حتى إذا أثبت الاختبـار صحة هـذه النتـائـج تحقق البـاحث من صـدق الفـرض . ذلكم هو المنهـج العلمى المعتبر فى البحـوث التجـريبيـة

والإمبريقية . وقد استوفيت ــ ومن سبقني في تطبيق معامل بوزيمان ــ جميع الأشراط العلمية للفرض والاختبار ، فاتخذت مما توصلوا إليه من نتائج فروضا علمية أخضعتها للاختبار فيما درست من نصوص . وهذه طائفة من النقول المبينة القطعية الدلالة على الالتزام بعلمية المنهج ، ومفارقة ذلك لما سماه الكاتب بالمصادرة على المطلوب :

١ - «نقدم الآن لتحليل هذه البيانات بثلاثة من الفروض . وضعت موضع الاختبار في الدراسات التي قام بها بوزيمان وشليتسمان ونويباور وأنتوش وغيرهم . ونحن في تطبيق هذه الفروض نحاول أن نختبر صحتها بفحص مسرحيات شوقي الأربع» (ص ٨٨) .

٢ - «ولاختبار الفرضين الثاني والثالث قمنا بإحصاء المقطوعات التي اتخذت شكل مونولوجات في المسرحيات الثلاث . . .» (ص ٩٠) .

٣ - «تبقى أمامنا مناقشة مسألة الارتباط المفترض بين ارتفاع (أو انخفاض) قيمة ن ف ص والتطور الدرامي في المسرحيات المذكورة» (ص ٩٣) .

٤ - «هل تصدِّق البيانات الواردة في الجدول المذكور هذا الفرض أم تشكك فيه ؟» (ص ١٠٨) .

٥ - «ويعني هذا أن الفرض الذي سقناه صحيح بوجه عام ، وإن كان ثمة حقيقتان تتهددانه وتحتاجان في الوقت نفسه إلى تفسير» . (ص ١٠٨) .

هذا ، ولو شئت تتبع أمثال هذه النقول لطال الأمد . فهل من المنطق ــ بعد هذا ــ أن تنتهك حرمات المنطق بالخلط بين الفرض العلمي والمصادرة على المطلوب ؟ على أن الطريف حقا أن الكاتب يلقي بهذه التهمة في حجري ثم يجري ، مع أنه أحق بها وأولى ؛ فقضاياه التي عرضنا لها كلها أوجلها مستوفية لأركان المصادرة على المطلوب كما حددها أهل المنطق . وليس لي إلا أن أدعو القارىء المتأمل ، وهو الحكم العدل بيني وبينه إن شاء الله ، إلى أن ينظر في الأمر ، فيفكر ويقدرُ ، ثم يجعل سقاية المصادرة على المطلوب في رحل من هو بها جدير .

٣ - ٣ - ٢ هل هي مقولة جامعة أم مخصوصة بلغة بعينها ؟

يقول الكاتب إن «هذا الربط ــ يعني بين نسبة الفعل إلى الصفة ومدى أدبية الأسلوب أو علميته ــ إذا كان قد سبقته عدة إجراءات تجريبية في اللغات الأخرى فلا شك أنه يختلف نسبيا باختلاف اللغات . كما أن هذه المقولات ليست عالمية مثالية متعالية على الزمان والمكان ، أو صالحة لكل جنس وعصر ، مما يجعل من المتوقع اختلافها باختلاف الأجناس والعصور التاريخية . وافتراض القانون العام المضطرد (كذا !) في كل زمان ومكان يجافي إلى حد ما روح العلم الحديث ، وإن تدثر بثوب المعادلات الرياضية ، وذلك لافتقاده النسبية الضرورية ، أو حتى لما كان يسميه القدماء اختلاف الجهة» (ص ٢٤٣) .

وهذا الكلام كله كما يقول أهل الجدل «تخليط وزرْق ، وتهويل ورعد وبرق» . وهو يبدو لصاحبه مقبول الظاهر ولكنه عند المحققين موقوف الباطن .

فهو أولا كلمات تتداولها الألسن ، وتتقاذفها الأفواه إلى الأسماع ، لا تقتضي قائلها جهدا ، ولا يسلك أحداً تردادها في عداد اللغويين المتخصصين . وهي عموميات وشعارات يأتيها الباطل من بين يديها ومن خلفها إن لم تخضع للتحقيق والتدقيق .

وهو ثانيا خلط بين الخصوصيات والجوامع اللغوية يوشك أن يفضي إلى نفي الجوامع اللغوية بالكلية ، وإلى نقض الأساس الذي تقوم عليه مصداقية علم النفس وشمولية قضاياه ؛ وهما أمران لا طاقة بهما لأحد .

وهو ثالثا قول لا يكلف صاحبه نفسه عناء التمييز بين عمومية المقولة ونسبية القيم التي يسجلها المقياس عند تطبيقه . وهما أمران لا يتدافعان . ومن ثم لا يصح له أن يؤسس على عمومية المقياس فقدانه «النسبية الضرورية» أو عدم اعتبار الاختلاف في الجهة ؛ لأن المقياس إنما وضع أصلا لقياس النسبية واختلاف الجهات . ومن خلال نسبية القيمة التي يسجلها قياس النسبة في النصوص يمكن التمييز الموضوعي للأساليب ، وتحديد وجوه الاختلاف بين الأجناس الأدبية وأنواع الخطاب والعصور التاريخية ، والفروق الفردية ، وأثر المواقف والمقامات على تشكيل الأسلوب . وواضح من ذلك أن التمييز والنسبية واختلاف الجهة كلها منوط بنسبية قيمة ن ف ص لا بعمومية مفهوم المقياس .

وهو رابعا قول يظن صاحبه أن القانون العلمي لا يصح إلا إذا فحصت جميع المشاهدات الواقعة تحته في كل زمان ومكان . ولو كان ذلك كذلك ما صح قانون في الوجود . فكل القوانين العلمية مبنية على الاستقراء الناقص . والقول بأن المعادن تتمدد بالحرارة وتنكمش بالبرودة لا يلزم لصحته أن تفحص كل قطعة معدنية كائنة في بطن الأرض أو على ظهرها منذ قال الله لها كوني فكانت إلى أن يرثها ومن عليها . ويقال ــ قياسا على ذلك ــ إنه إذا اتفق عدد من اللغات في ظاهرة ما مع اختلافها في المبنى والتاريخ والقرابة كان ذلك كافيا لصياغة قانون عام . وعمومية القانون لا تعني أزليته ، بل هو قابل للتعديل والتطوير من خلال المزيد من التطبيقات والاختبارات . وقابلية القانون العلمي للتعديل ثابتة بيقين للقوانين في العلوم الطبيعية ، وثبوتها في حق قوانين العلوم الإنسانية أوجب بقياس الأَوْلى .

على أنني خامسا لم أقل شيئا مما قال . ولم أزعم شيئا مما نسبه إليّ . فليفتش كتابي كلمة كلمة فإنه غير واجد فيه شيئا يقال له مقولة عالمية مثالية متعالية على الزمان والمكان ، أو كما قال . وإذا كان المدعى لم يأت ببينة من نص على دعواه ، ولن يفعل ، فليس أمام المنكر مثلي إلا اليمين . وهأنذا أعقد الأيمان وأقسم بمحرجاتها أن شيئامن ذلك لم يكن مني . أما الذي كان مني على التحقيق فهو أني لم أزد على القول بأن الفروض التي ثبتت صحتها لمن سبقني من العلماء في الألمانية والإنجليزية وغيرهما ثبت لي صحتها في العربية حين أخضعتها للاختبار في طائفة كبيرة ومتنوعة من النصوص . هذا هو كل ما قلته ؛ فهل تراني جئت بذلك أمراً إدًّا ؟ .

٣ - ٣ - ٣ هل يقوم المقياس على مقولة عقلية ظنية ؟

يقول الزميل عن معامل بوزيمان إنه «يعتمد على مقولة عقلية ظنية تحتاج لجهد تجريبي مُسبَّق (كذا . ولا أرى لهذه الصيغة وجهاً من العربية) منبثق من النصوص نفسها فى لغاتها المختلفة ، وقابل للتعديل المتوالى طبقا لما تبوح به النصوص فى أوضاعها المتعددة» (ص ٢٤٣) .

ولا أريد أن أنبه الكاتب إلى وجوب التفرقة بين الملاحظة التجريبية والمقولة العقلية الظنية بعد ما كان منى من كلام مستفيض فى هذه المسألة . لكن عجبى لا ينقضى من قول الكاتب باحتياج هذه المقولة إلى جهد تجريبى «مسبق ، منبثق من النصوص نفسها» . فكيف يمكن أن ينبثق «الجهد التجريبى المسبق» من النصوص نفسها ؟ وكيف يكون جهد تجريبى مسبق لا تسبقه مقولة فى شكل فرض علمى يتخذ أساسا للتفسير ، ويكون قابلا بالجهد التجريبى للإثبات أو النفى ؟ وماذا يعنى الكاتب ــ على وجه التحديد ــ بالجهد التجريبى المسبق ؟

أتراه يعنى جهد من سبقنى من العلماء إلى اختبار الفرض وإثبات صحته ؟ فذلك كان وقد أقر به . وإذن فما وجه اعتراضه ؟

أم تراه يعنى جهدا «مسبقا» منى لإثبات صدق الفرض على أساليب العربية ؟ فذلك أيضا كان ، وما كتابى كله إلا استدلال لصحة هذا الفرض جعله ثابتا عندى بيقين الفحص والاختبار .

أم تراه يعنى «جهدا مسبقا» للقول بعمومية هذه الخاصية فى اللغات الإنسانية ؟ إن يكن ذلك فما جهدى وجهد من سبقنى إلا خطوات جادة ومخلصة إن شاء الله فى هذه السبيل . وجميعها جهود داخلة فى هذا «المسبق» وليست خارجة عنه بحال .

أم تراه يعنى أن على الباحث العربى أن ينتظر قيام علماء الدنيا بجهد تجريبى «مسبق» على كل لغات البشر حتى يشرع هو فى تطبيق هذا الفرض على العربية مطمئنا إلى سلامته ؟ فيقال له : ولم لا يكون الباحث العربى واحداً من بين المشاركين فى هذا الجهد المسبق ؟ لقد ظننت ــ وبعض الظن إثم ــ أن ذلكم هو واجبى ففعلت ؛ فإن عُد هذا ذنبا عند الزميل فإنى أعتذر إليه من ارتكابى طريق العجلة والتسرع ، واطراحى حلية التأنى والصبر . ولعله غافر ذنبى .

وهكذا ، كيفما قلبت النظر فيما يتطلبه الزميل من «جهد تجريبى مسبق» لم تظفر إلا بخلف من القول عجيب . وأيًّا ما كان الأمر فقد حكمت ــ ومن سبقنى ــ حكما ، وقدمنا لحكمنا بالدليل تلو الدليل . وتحكُّم غيرنا بتسييب الكلام وإطلاق الأقوال المرسلة بلا دليل ولا شبهة من دليل . فهل يستوى الأمران فى الموازين القسط ؟

٣ - ٣ - ٤ هل هو مقياس يركز على المشابه ويطمس المتميز ؟

يقول الكاتب : « ونتيجة لهذا الطابع القانونى العام للمعادلة فإن البحث على ضوئها لا يستهدف الكشف عن الملامح المميزة لكل عمل أدبى من الوجهة الأسلوبية ، بل ينتهى إلى تحديد النسب التى قد تتشابه مع آلاف النسب الأخرى ، دون أن يعنى ذلك أى توافق حقيقى فى الأسلوب ؛ إذ إن التركيز على المشابه بين النصوص يوشك أن يغرى بطمس المعالم المتميزة ، وهى المجال المفضل لعلم الأسلوب » (ص ٢٤٣) .

وهذا القول أعجب من سابقه ، لاصطدامه ببديهة العقل ؛ ذلك أنه لا وجود لمقياس أسلوبى يركز على المشابه بين النصوص ، ويطمس المعالم المميزة . ذلكم أمر مناف لطبيعة المقياس الأسلوبى بما هو أسلوبى . ولو اطلع الزميل على «كلمة الختام» التى استظهرت فيها وظائف المقياس لوجد مقولة التمييز تتكرر باللفظ والمفهوم فى كل سطر من سطورها . وعلى ذلك فإن طمس المعالم المميزة للأساليب هو أبعد ما يكون عن مقاصد أى مقياس أسلوبى إحصائى بحكم ماهيته . أما مطلق التشابه بين آلاف النسب فى النصوص فلا ينتج توافقا حقيقيا فى الأسلوب بالضرورة كما توهم الكاتب ، ثم ألزمنى بما توهم . ولقد نصصت على ذلك نصا ، وبعبارة جازمة لا تقبل التأويل ، فقلت : **«وينبغى أن يكون واضحا أن الارتفاع والانخفاض فى قيمة ن ف ص إنما هو نسبى وليس مطلقا . وكون المقياس نسبيا يعنى أن تكون دلالته محدودة بالنصوص التى تتم مقارنتها ، ويكتسب دلالته فى حدود هذه المقارنات»** (ص ٦٧) .

لهذا ــ ولمثله مما سبق ذكره ــ رجحت أن الكاتب لم يصبر نفسه على قراءة ما ينقد . وقد بلغ الرجحان عندى منزلة اليقين حين أبدى ملاحظته النقدية التالية . حول حساب النسبة .

٣ - ٣ - ٥ هل ثمة خطأ فى حساب النسبة ؟

يقول الكاتب : «وبالإضافة إلى ذلك هناك بعض الملاحظات الأخرى المتصلة بالتطبيق ؛ منها عدم الدقة فى حساب النسب الرياضية ؛ ففى المثال الأول الذى يسوقه الباحث من كتاب «مستقبل الثقافة فى مصر» يستبعد الأفعال الناقصة والجامدة ــ وقد يحتاج هذا لبعض المراجعة والتمحيص من بقية اللغويين ــ (كذا) ، ثم ينتهى إلى نتيجة مؤداها «أن عدد الأفعال فى النص ثمانية ، وعدد الصفات ست ، وتكون نسبة الفعل إلى الصفة فى النص = ٣ : ١ مع أن النسبة فى هذه الحالة (كذا) لابد أن تصبح ٤ : ٣» (ص ٢٤٤) .

ولن أناقش الكاتب هنا فى أمر استبعادى للأفعال الناقصة والجامدة من الحساب ؛ لأن هذا أمر طبيعى فى مقياس مسلط على قياس الانفعالية والحركية التى لا تتجلى بالضرورة إلا فى فعل يستوفى ركنى الزمان والحدث . وهو مبدأ متفق عليه بين جميع من قام بتطبيق المقياس ، لم يخالف عنه أحد منهم . لذلك أطمئنه إلى أن تخوفه من نتائج مراجعة بقية اللغويين وتمحيصهم لهذا الإجراء هو تخوف ليس فى موضعه ، مادام القائمون به سيكونون لغويين بالتخصص والتكوين ، لا بالحق الإلّهى أو الهواية .

أما عن عدم الدقة فى حساب النسب الرياضية فإنى أتوجه إلى الزميل الفاضل أنشده الله ورحم العلم التى بيننا أن يقوم من مقامه ، فيعيد قراءة النصين اللذين رجع إليهما فى كتابى ، واستشهد بهما لما يدعيه ، شريطة أن يبدأ الجملة من أولها ، لا أن يجتزىء ذيلها كما فعل فى نقله وسيجد أن النص بتمامه فى ص ٦٠ من كتابى ــ وفيه بيان لطريقة حساب النسبة ــ هو : «ويتم حساب النسبة بإحصاء عدد الكلمات التى تنتمى إلى النوع الأول ، وعدد الكلمات التى تنتمى إلى النوع الثانى ، ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة

الثانية . ويعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد وتنقص تبعا لزيادة (أو نقص) عدد كلمات المجموعة الأولى عن الثانية . وتستخدم هذه القيمة باعتبارها دالاً على أدبية الأسلوب ؛ فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي ، وكلما نقص كان أقرب إلى الأسلوب العلمي» . (ص ٦٠) .

ومفهوم هذا النص أنه إذا كان لدينا ــ على سبيل المثال ــ نص يشتمل على ثمانية أفعال وست صفات توصلنا إلى النسبة المطلوبة بقسمة الثمانية على الست . وخارج القسمة ، كما وردت فى ص ٦٤ من كتابى هو ١,٣ وليس ٣ : ١ كما نقلها الزميل . (ولعل حظ المراجع الأخرى من دقة النقل يكون خيرا من حظ كتابى) . وهذه القيمة ١,٣ ثابتة سواء قسمت الثمانية على الست ، أو اختصر التناسب ــ على نحو ما فعل الزميل ، فقسمت الأربعة على الثلاث ؛ ففى كلتا الحالين يكون الناتج ١,٣ أى واحد صحيح وثلاثة أعشار الواحد الصحيح . وبين ١,٣ و ٣ : ١ فرق كبير فيما أظن .

وإذن ، فليس حسنا أن تعجل بما لا يُرْضى من القول ، فتقول : «وأغلب الظن أن هذا ليس مجرد خطأ مطبعى ؛ إذ يكاد يكون مضطردا (كذا) فى الحسابات التالية ، مما يجعل القارىء فى شك من أمره مع كل الأرقام» (ص ٢٤٤) .

٣ - ٣ - ٦ عن التفسير الجمالى للنسب

يقول الكاتب فى هذه المسألة : «ومن جانب آخر نجد أن الوقوف عند هذه النسب ، وعدم الإفاضة فى التفسير الجمالى لها ، وبحث بقية الأبعاد التصويرية والمكونات الشعرية فى النص ، واستخلاص دلالتها الأدبية اكتفاء بالمقولة الرئيسية ، دون الشك الخصب فى مدى مطابقتها لطبيعة الخواص الأدبية الأخرى ، والمحاولة المستمرة لتعديل الفرض الأول ونقده ــ كل هذا يؤدى إلى لون من إفقار الدراسات النقدية للأسلوب بإحالتها إلى جملة من الهياكل العددية ، مما يعد ثمنا فادحا لغلبة الروح الرياضى اللغوى على الدراسة» . (ص ٢٤٤) .

وهذا الكلام كسوابقه مكتظ بالتعميم والإطلاق والأحكام المرسلة ، وليس فيه إلا مهارة اللعب بالكلمات ؛ وهى مهارة خطيرة جدا إذا أسىء استخدامها . بيد أنى ــ فى اختصار ــ أقول : إن للإحصاء الأسلوبى فى كل ما ذكر من قضايا مجالا للعمل ، ولكنه يقاربها بطريقته الخاصة التى قد لا يألفها أو يسيغها المزاج النقدى . يضاف إلى ذلك أن الدراسة اللغوية للأسلوب لها همومها وشواغلها الأصيلة ؛ إذ هى مجال من المجالات التى ارتادها اللغويون للكشف عن سر الظاهرة اللسانية ؛ ومن ثم فهى لا تطمح ــ خلافا لما يقال ــ إلى أن تكون بديلا ألسنيا للنقد الأدبى . ومن الإنصاف لها وللحقيقة ألا نتوقع منها حلا ذهبيا لجميع مشكلات النقد ، وإن كان إسهامها فى تشكيل الصيغة العلمية للنقد الموضوعى هو الآن أبرز الإسهامات وأولاها بالاعتبار . بيد أن الدراسة الأسلوبية لا ترضى ــ فى الوقت نفسه ــ أن تكون وصيفة فى بلاط النقد ، يأمر فتلبى ، ويشتهى فتجيب . إن الدراسة الأسلوبية عند اللغويين ليست معنية بلغة النص الأدبى فحسب ؛ إذ هو واحد من تجليات التنوع اللغوى الكثيرة التى يُعنى بها هذا العلم . أما الناقد فإن النص الأدبى هو كل بضاعته ومادة عمله . وبدهى أن اجتماع الناقد واللغوى على فحص النص الأدبى ــ الذى هو نص لغوى لا محالة ــ مفيد لكليهما ، وإن اختلفت بينهما الغايات والمنطلقات وطرق التحليل . ومع ذلك فليس فيما كتبته أو كتبه غيرى من اللغويين المشتغلين بعلم الأسلوب تحريض لزملائنا من الباحثين على اقتحام معاقل النقد وإخراج أهله من صياصيهم . إن للنقد موضوعه وقضاياه وفرسانه من ذوى الفضل الذى لا يجحد . بيد أن قيمة كل امرىء منا ما يحسنه ، كما أن حرية أى باحث فى الإعراض عما يسهم به اللغويون فى دراسة النص الأدبى هى إن شاء مكفولة موفورة ، ومثل هذا الباحث لن يخسر شيئا يأسف عليه إذا استغشى ثيابه ، وقنع بما عنده ، ورضى بأن يكون مع الخوالف . ويستبين من ذلك أن الأساس الذى قام عليه الملحظ الأخير من مطالبة الدرس الإحصائى الأسلوبى بتحقيق جميع ما عجز النقد عن تحقيقه من مقاصد كاملا غير منقوص وإلا سحب منه الاعتراف ، وأصبح غير جدير بالبقاء ــ هو أمر غير وارد أصلا .

وعلى أية حال ، فإن ما قمت به أو أقوم من جهد فى هذا المجال هو جهد المقل . وحسب مشتغل بهذا العلم مثلى أن يستفرغ وسعه ، وأن يقيم نتائجه العلمية فى اختبار مقولة أسلوبية واحدة على فحص دقيق لعينات لغوية كبيرة من «الأيام» بأجزائه الثلاثة ، و «مستقبل الثقافة فى مصر» لطه حسين و «حياة قلم» للعقاد ، ولمادة معتبرة من الصحف العربية ، ثم على فحص شامل لأربع من مسرحيات شوقى هى «مجنون ليلى» و «مصرع كليوباترا» و «الست هدى» و «أميرة الأندلس» ، ولروايتين كاملتين لمحمد عبد الحليم عبد الله ونجيب محفوظ هما «بعد الغروب» و «ميرامار» . وكل أولئك فى كتاب صغير لم تتجاوز صفحاته المئة من القطع المتوسط إلا بقليل . ذلكم ، على حين تتداول أيدى الناس أسفارا مهيبة بلغت صفحات بعضها المئين عددا . ومع هذا يتدسس بين سطورها الشاهد أو المثال من كلام العرب ، أو يظهر على استحياء حينا ، ولأدنى ملابسة حينا آخر ، شاكيا غربته وانقطاعه ونبوّ مقامه . وما كان ذلك منى إلا إيمانا بأن قيمة الفكرة إنما تتحدد بما تحل من مشكلات ، وأن الوقوف عند السرد التاريخى المأمون العواقب ، والسباحة ــ غير الماهرة أحيانا ــ فى لجج النظريات المتعارضة ــ لا يمكن أن يزيدنا معرفة بما فى أيدينا ، ولا أن يقودنا إلى الإسهام فى الحوار العلمى الإنسانى بنصيب ذى بال .

history of his age is not defined in any direct way by his individual situation. On the contrary, it derives from his special ideological role and capacity as a Russian 'peasant'. According to Macherey, the literary work must be studied from within these interrelationships, the relationship to history and its relationship to the ideology of that history. The literary work cannot be severed from one or the other.

The critic then goes on to discuss the methodology for the study of the literary text and what is particularly literary in it. In this regard, Lenin, like Engels, is seen as lacking in that the literary conventions which refer to representation, expression, translation and reflection do not get at what is specific to the literary text. Macherey considers nonetheless that Lenin's explanation of the conventions and their justification does provide an intellectual basis for scientific criticism. The problem remains that Lenin does not justify in any comprehensive way his own use of the conventions. What Macherey does is to analyze the convention of reflection and its development.

Christopher Caudwell's concluding essay on 'the bourgeois superman', translated by Ibrahim Hamada, is taken from his book **Studies in a Dying Culture.** Caudwell is perhaps one of the most prominent representatives of socialist thought in the world of literary criticism. His importance as a critic in British culture derives in large part from his theory of the function of literature. This theory considers the study of literature as taking place inside society and not as mere reflection of that society. For Caudwell, literature and society cohabit within a conflictual unity. Not only does social existence determine literature, but literature also exerts an influence on society. Caudwell sees literature as working to increase human freedom and insofar as literature does not achieve this task, it is, in his view, bad literature. The criterion by which literature is to be judged is the degree to which it works toward the liberation of the human being and society.

In developing this vision of the function of literature, Caudwell turns to a discussion of the plays of the Fabian Socialist Bernard Shaw, and the priority given in them to pure observation and the consequent isolation of thought from social reality, on the level of both socialist ideas and of literary production. For thinking to be thinking, it must engage in the conflictual movement between the known and the unknown, between dream and outside reality. Shaw, however, at least in Caudwell's view, detests this type of thinking, detests modern science and attempts therefore to reduce the writing of the history of reality to the principle of the 'power of life'. He may have been intelligent, says Caudwell, but he was filled with the overwhelming feeling that he had to be able to master the whole of knowledge without developing a social conscience, that is, by means of pure thought. Pure thought, however, means believing in the priority of thought without action. The critic goes on to show that thought, in such an instance, is paralyzed when it comes up against action. Thought might direct action, but it learns that direction from action itself. Shaw's belief in thought without action deprives his plays of all humanity. The plays represent human beings as if they were minds that walked. Their struggles take place on the basis of logic and none of these struggles ever finds a solution. The plays are not drama, nor are they art. They are simply debates, and like all debates, they provide no resolution, not that of a tragic ending, nor that of the passage of time, nor even artistic unity. Caudwell's essay, in concluding this issue, insists, like his counterparts in the debate on ideology and literature, on the necessary connection between literature and the social, historical and political conditions of its production.

Edited by

Barbara Harlow

University of Texas at Austin

self, these ideologemes, and not a mere aimless verbal play.

The multiple speaking persons in the novel and their different situations, needs, and social and ideological development produce a multiplicity of languages. Bakhtin studies these languages on two levels. On the one hand, he examines the stylistic forms of representing a character's speech, and on the other he examines the social, historical and ideological implications of the signifiers. In proceeding this way, Bakhtin attempts to put an end to the longstanding division between formalism and ideologism. He insists furthermore that form and content are one and the same within a social communication. Thus, in his analysis and interpretation of texts, Bakhtin makes use of a general idea which combines the influence of such diverse areas as Phenomenology, Sociology, Linguistics and Literary History Nor does his Marxist background negate his use of Formalism and Semiotics. Indeed his work tends to the production of a sociological poetics within the general framework of a study of ideologies.

Following the debate on poetry and narrative as ideological discourses, Daniel Watkins presents an analysis of ideology in a given poetic work: 'The Ideological Dimensions of Byron's **The Deformed Transformed'** translated by Ahmad Taher Hassanein. Byron's late drama, **The Deformed Transformed,** written at the high point of the poet's interest in radical politics, has nonetheless received little critical attention as such. As Watkins points out, most critics have been inclined to study it from the point of view of autobiography or psychology. For Watkins, however, the play represents 'the complex relation between abstract ideas and their social properties.' The deformed Arnold of the play embodies the tendency within Romanticism to seek a universal, redemptive and non-dialectical salvation which ignores historical process and social conditions. The character's physical deformity is only a physical manifestation of these beliefs. He accepts the view that it is because of his deformity that he is denied access into the social world. Thus he believes too that his transformation into Achilles is the beginning of his acceptance. His subsequent advancement is achieved through selfishness and inhumanity. Like the representation of Napoleon in other works by Byron, Arnold's success is shown to be nothing more than the result of personal desire; it fails because of its studied ignorance of public concerns. This critique of the hero in the play and his private ethic is carried out by the character of The Stranger who takes on Arnold's old deformed shape, thereby insisting on the importance of the historical past. For The Stranger, it is not a private ethic but social relations which are significant. Byron furthers this thesis, according to Watkins, through other aspects of the play, such as its setting in Rome, the entrance of Benvenuto Cellini and the role of Christian religion. In his own politically and ideologically motivated reading of the play, Watkins interprets it as a critique which 'rejects the ideological assumptions of Romantic art and society'. Watkins' own article then, which argues against the bourgeois psychologism of traditional criticism, works in conjunction with Byron's drama to illustrate the complex relations between the work of art, historical context and the interpreter / reader's role in the production of meaning which previous articles have theoretically elaborated.

The theoretical debate is picked up again in Pierre Macherey's essay, 'Lenin, Critic of Tolstoy' taken from his book **Pour une theorie de la production litteraire** and translated here by Abd al-Rashid al-Mahmudi. In this essay Macherey studies Lenin's famous series of articles on 'Leon Tolstoy as a mirror of the Russian Revolution' as themselves a 'mirror, or reflection, of criticism'. These articles become the occasion for posing a number of questions on the relationship of literature to history. Indeed Macherey attempts in his book to establish a theoretical basis for the relationship between literature and social and historical relations as well as between literature and ideology. This he does from within the development of a Marxist perspective greatly influenced by the work of Althusser and his systematic re-reading of Marx. Althusser's work is in turn associated with that of Jacques Lacan, Michel Foucault and Claude Levi-Strauss. For Althusser, ideology is integrally built into the political, economic and theoretical structures as a false consciousness of real problems. Ideology is thus established by means of a reproduction of the relations of production. Although Macherey does see literature as being a mirror, or reflection, this does not imply that the text for him is, literally, a mirror. Art, according to Macherey, involves a selection of possibilities and the text is therefore a partial, and distorted, reflection within ideology and exhibits its contradictions.

In this particular essay Macherey points out the incompleteness of Marx's outline of the study of literature, but does not include Engels in his remarks. With regard to Lenin, Macherey indicates that his series of essays on Tolstoy were written in a political and theoretical context, following the failure of the 1905 revolution. It was Lenin's task to investigate and critique the shortcomings of the revolution, its direction and the reasons for its failure. Macherey presents a broad outline of the historical period represented by Tolstoy and developed in his novels which provides a given perspective on Russian history and its conditions. Tolstoy's relationship to the

juncture as bourgeois. Bourgeois ideology, which had, as Burger pointed out in the previous article, potentially revolutionary power, has failed in the ensuing years to keep its promises. Despite its conscious neglect of any alliance with the proletariat, bourgeois ideology claims to be universal. This self-contradiction reveals the ideology as a form of 'false consciousness', indeed of exclusive self-interest on the part of the dominant group. Interpretation then has two interrelated tasks: one, it should expose the dominant ideology in the text; and two, it should go on to demonstrate the self-contradictions in the text, symptoms of its own false consciousness which it tries to suppress. At this point, Butler introduces a discussion of Lukacs' analyses of 19th and 20th century novelists, such as Balzac, Mann, and most especially Tolstoy. For all Tolstoy's historical limitations as a bourgeois / aristocrat novelist, his insights went deep into the contradictions of 19th century Russian life. In Lukacs too, however, Butler finds the oppositional model at work, as the critic, from the point of view and standards of his own historical position and paradigm, challenges the literary text. Deconstruction, in the meantime, has had a significant influence on Marxist criticism, allowing that criticism to be more 'attuned to hiddden contradictions' in the text. Here Pierre Macherey (whose own work is represented here in the article entitled 'Lenin, Critic of Tolstoy') is cited for his pioneering work. Macherey himself establishes the connection between Marxist criticism and psychoanalytic theory in his use of the ideas of manifest content and latent tension. Using methods related to deconstruction, Macherey is discussed for his analysis of the inconsistencies of the colonizing ideology in Jules Verne's **L'île mystérieuse** and the collapse of Verne's text as an organic whole. Butler concludes with Widdowson's reading, representative of Anglo-American criticism, of George Eliot's **Adam Bede.** According to Butler, Marxist interpretations of the literary texts proceed through a 'historical recontextualization' of the text which serves to bring out its otherwise unrecognized meanings, its ideology.

Whereas Butler had been interested in examining ideological interpretations of narrative discourse in the last two centuries, Anthony Easthope in 'Discourse as Ideology', translated by Hasan al-Banna, taken from his book **Poetry as Discourse,** focuses on poetic language. He takes issue with Jakobson's formalist treatment of poetic discourse ininsistingon the historical and social dimensions of that discourse. In Marxist terms, this implies that poetry, as an aesthetic form, is also an ideological form which responds to the economic structure at the base. Easthope clarifies this description of poetry by reference to the relationship formulated by Marx and Engels between base and superstructure. Althusser's work on ideology however, further helps, according to Easthope, to explain not only poetry's role as an ideological practice, but also its relative autonomy as a distinctively poetic practice with laws and conventions of its own. For Easthope, the ideological and the aesthetic cannot be separated any more than can form and content. Ideology occurs only in specific discourses and has no separate or general existence. The very means of representation of a given ideology are already 'shaped' for ideology. In Butler's words, 'no discourse or interpretation is innocent'. In the case of poetry, where so much emphasis is placed on the signifier, the presence of ideology is all the more easily interrogated. The materiality of a discourse is historically conditioned, and, of course, poetry is no exception. Even its line organization takes a specific historical form. Easthope goes on to argue that poetry since the Renaissance is 'co-terminous with the capitalist mode of production and the hegemony of the bourgeoisie as a ruling class'. A poem is a product of history, he maintains, in two different ways: first, it is the product of the period in which it is written; furthermore, it is the product of its reader and a socially determined reading. Like Steinmetz, for example, Easthope insists on the necessity of acknowledging the role of the reader's response in the text's production of meaning. Easthope concludes his essay on 'discourse as ideology' with a discussion of Althusser's presentation of 'ideological state apparatuses' in which the French Marxist shows how society produces social beings, beings, that is, who occupy the positions and perform the roles which society has assigned to them. In bourgeois society, the subject is to conceive of itself as a transcendant, free individual. Other forms of discourse than the bourgeois will, however, provide a relative position of autonomy for the individual in which the subject sees itself as also produced.

Mohammad Barrada's translation presents a section from Mikhail Bakhtin's book entitled **Discourse in the Novel.** Here the reader moves from an analysis of poetry and ideology to a discussion of the particular features of narrative and its ideological role. Bakhtin's essay which deals with the 'relations between novelistic language and ideology' is especially important for its detailed analysis of the relations between the novelistic text and ideology as these are exhibited both in the different uses of language and in the novel's speakers. That feature which gives the novel its generic specificity is represented, according to Bakhtin, in the characters who speak and the language that they use. In this regard, speech is no longer just a communication transmitted from the speech of others. It is rather the language of the speaking person in his artistic capacity and makes use of various styles and generic capacities, what Bakhtin calls 'heteroglossia'. For Bakhtin, the speaker in the novel is a social being, or ideologue, and his words are social words, ideologemes, as opposed to an individual dialect. He is thus an ideological product and his words are themselves ideological samples which necessarily explain the action. The object of representation in the novel is discourse it-

in competition with the Church for dominance. The literary debate of aesthetic norms is shown to be an important feature in this rivalry. Literary production, especially the theater, was used as an arena for the absolutist state to assert its authority. The precepts of the **doctrine classique** not only ensured 'affect-control' with regard to the audience, but also guaranteed that 'rationally controllable criteria' would be applied to the work itself. Literature was submitted to moral norms, and in order to engage in competition with the Church was obliged to become dependent on the state. Thus, according to Burger's summary, 'the loss of validity of religious worldviews is not only a process of erosion but also a result of conflicts, in which literature is fighting for its institutional autonomy'.

The 18th century Enlightenment saw the emergence of new genres not under the control of the **doctrine classique:** aphorism, portrait, letter, dialogue, essay and, especially, the novel. With the rise of the manufacture and trade bourgeoisie, works of art were expected now to further the moral education of the individual. The Enlightenment is seen as crucial to the process of modernization in its valorization of rational discussion and critique, rather than the authority of belief systems, to determine behavioral norms. Literature, as an arena in which such discussion takes place, thus becomes a central institution in the society.

A conflict, however, develops between poetry and reason as imagination, spontaneity and the concept of the genius in Romanticism begin to threaten the rules of the **doctrine classique**. Genius is opposed to rationality and hard labor and thus also to a certain concept of modernization. Historical development, rather than representing progress, is seen, by Rousseau for example, as regression. Rousseau's use of nature to critique civilization opens up, as Burger points out, the possibility of barbarism and the emphasis on the exceptional individual rather than on universality as had been the case in the Enlightenment.

The aesthetics of genius produced, especially in German literature where there was no **doctrine classique,** and aesthetics of autonomy which set the artist against society. Nonetheless both theories, the aesthetics of autonomy and the **doctrine classique,** and Burger insists on this, tend to separate the work of art from reality. They are, he says, 'functional equivalents'. The literary institution comes to serve bourgeois society as an arena in which its own contradictions can be resolved. Together with the concept of genius, the concepts of contemplation or immersion in the work of art and of the work of art as an organic totality ensure for the literary institution a place in bourgeois society as the functional equivalent of the institution of religion. As they could in religion, the privileged classes can now take refuge in art. Burger concludes his analysis, however, by pointing to the continued tension between institution and individual work. This tension is one which will be examined in subsequent essays, such as that by Daniel Watkins on Byron's **The Deformed Transformed.**

First, however, in a series of chapters from his book **Deconstruction, Interpretation and Ideology,** translated by Nihad Seliha, Christopher Butler examines the effects of ideology in a set of literary texts from the 19th and 20th centuries and their ideological interpretations. In 'Ideology and Opposition', Butler begins by asserting that there is not one single mode of interpretation which can be applied to all texts. In this, he agrees with Abercrombie, Hill and Turner. He claims further that 'no interpretation is ideologically innocent'. The task Butler sets himself then is to expose the role of ideology in interpretation. In that same way that ideologies serve particular institutions in a given society, such as church or political parties, literature as an institution cannot be seen as independent or autonomous. In taking Camus's **La peste** and the interpretive debate which it generated as an example, Butler brings out a mimetic bias on the part of readers which assumes a certain world/text relationship. In this case, he says, 'the text is judged, like the facts of history which it simulates, from an ideological or moral point of view'. Such a reading produces an oppositional model where one ideology conflicts with another. Such conflicts are often resolved within the academy, either by suspending temporarily intellectual belief in order to assimilate emotionally the text (the liberal approach) or by seeking assent to some universal principle which would transcend these political differences (the deflecting argument). Recently, both deconstruction and Marxist criticism have shown such strategies to be themselves part of the dominant ideology.

In the next chapter 'Hidden Ideology', Butler begins by pointing out that we become most aware of ideology in periods of historical transition when ideology is foregrounded, or when there is some historical distance. A critique of ideology is more difficult in contemporary circumstances where there is no such distance. Butler uses the example of Barthes' **Mythologies** to show how an interpreter 'reads' the ideology of popular media such as advertising or television news programming. Citing a further example of a British TV documentary on Northern Ireland, the author demonstrates the way in which the viewer is led to accept certain general assumptions which the system itself wants believed. Again it is the oppositional model which is at work here, according to which an alternative way of viewing the same material is implicitly proposed by the interpreter. This critique through exposure of the dominant ideology is Marxist in character in that the interests of a particular, usually socially repressed, group are advocated.

In the subsequent and final chapter, Butler turns to the question of the contested relationship between 'Marxism and the Dominant Ideology'. This dominant ideology is necessarily seen in the present historical con-

the role of the economy requires further clarification as well. Similarly obscure for Abercrombie, Hill and Turner is the problem of power which is given such prominence of place in the title to Therborn's book.

Therborn's particular definition of ideology as constituting the human subject almost brings him to the position that human subjectivity itself determines ideology. This is especially problematic in the era of late capitalism where 'collective agents', such as corporations, so often prevail. Furthermore ideology does not have to 'constitute' persons, it can also 'de-constitute' them, as the authors remind the readei, giving the examples of children, married women, slaves and aliens in certain societies. Therborn's theory of ideology clearly shows the influence of Althusser in his insistence on the importance of ideology as a social force and the use he makes of interpellation, but he also suggests a reference to Talcott Parson's functionalism.

In the final section of their essay, 'The Dilemmas of Indeterminacy', Abercrombie, Hill and Turner introduce a discussion of nationalism to reinforce their own conclusion that 'there is no general theory which can specify the functions and content of ideology for different societies'. Nationalism, they point out, as an ideology can be used in the service of bourgeois revolutions and dominant interests as well as in a national popular tradition of struggle. Indeed, the capitalist mode of production, they claim, is quite compatible with any number of ideological structures and such variation only increases with the development of late capitalism. Their appeal is for more 'indeterminate approach' to ideology.

Horst Steinmetz's essay, 'On Neglecting the Social Function of Interpretation in the Study of Literature', translated b Mustafa Riyad, begins with the literary text as part of a field of social activity. Steinmetz is concerned to show that the interpretation of the text is a 'constructive and productive activity, correlating the text to a frame of reference outside the text itself'. Steinmetz begins with the observation that all societies have had their 'interpreters of society', whether shamans, clergymen or philosophers, responsible for the society's historical sense of itself. In contemporary society, however, neither literature, nor-and these still less so-literary critics, exercise any social authority. Literature is but a 'specialism' among other specialisms, despite its preponderance in terms of quantity of production. 'Could it be the case', he asks, 'that literary interpretation itself is responsible for the loss of its social dimension?'

In all the debate over the principles of literary interpretation, one thing has remained constant: that the function of interpretation is to elaborate the meaning of texts, and interpretation is consequently judged in terms of its relation to the text as object; it is 'object-dependent', and assumes a certain objectivity or scientificity in that it is supposed to release or reconstruct the 'message' in the text. And yet, even given all the interpretation of texts until now, these same literary texts still require interpretation. To explain this apparent paradox Steinmetz reminds the reader that all interpretation is thus of necessity incomplete and the interpreter, even those who pretend to the contrary, is in fact central to any interpretation.

Interpretation is productive, Steinmetz claims, in that it confronts text and frame with each other and out of that confrontation there is produced a meaning of the text. Today "reception aesthetics" and semiotics show, for Steinmetz, some possibilities for breaking out of the unipolarity of interpretation, but he criticizes the fact that both these approaches still presuppose a text-inherent meaning of interpretation. Literature, Steinmetz insists, is dynamic and continually changes its meaning "according to the conditions under which it is received and interpreted." Much of the disagreement amongst interpreters derives as a result from a disagreement over the appropriateness of the frames of reference employed, which means in turn that a certain consensus amongst interpreters is necessary for an interpretation to be accepted, for the interpreter to "join the conversation." Interpretation is thus in fact a "social process" and the interpreter plays the role of a "speaker or mediator." For an interpreter to submit to an imaginary authority of the text, is, according to Steinmetz, for him or her to relinquish the social responsibility of the interpreter in the world within which he or she works and interprets.

In his analysis, "Literary Institution and Modernization," translated by Mohammad Anani, Peter Burger turns to the theories of modernity as they are presented in the German sociological tradition. Following his preliminary theoretical exposition of the rationality and irrationality of art within that tradition, Burger proposes a literary historical critique of the sources in the European Classical and Enlightenment periods for the present situation of literature. Burger thus expands the more strictly theoretical analyses of the preceding articles to include a study of their historical antecedents. He begins by pointing to the tendency, since Kant, and available in writers like Max Weber and Jurgen Habermas, to isolate art as an autonomous sphere of development. The problem for these writers then becomes to reconcile 'the autonomous development with the utilization of its potentials in everyday social life'. For Weber, it is the idea of rationalization that most fully characterizes capitalist societies. In this question of the irrational and the rational, art and religion rival each other. Burger goes on to study, not so much individual works, but rather the changes in literature as an institution which has a special role to play within society as a whole. Literary debates can serve in this view not only to establish the norms of the institution but to set up counter-institutions as well.

In the Classical period, with which Burger begins his historical analysis, literature as an institution found itself

Whereas Althusser and his followers look to that period of Marx's thought where he broke with idealism, in 1857, and to the beginning of scientific thinking which reached its peak with the publication of **Das Kapital,** the Frankfort School tradition emphasizes the larger context of Marx's writing and is characterized by the effort to assure the importance of Marx's early texts from his youth. These texts, it is claimed, bring out the combination of the idealist trend with the humanistic position.

In presenting this intellectual disctinction, Eagleton manages also to clarify the specificity of his own situation and to emphasize the essay's allegiances to Althusser's ideas and those of his students such as Macherey. This stands in contradistinction to the position represented by Georg Lukacs and his follower Lucien Goldmann. Eagleton nonethless gives credit to the ideas of Benjamin (and also Brecht), especially to that aspect of their thinking which corresponds to that of Althusser and Macherey on the question of the place of literature within contemporary conditions of production. What follows from this, of course, is the attempt to establish a scientific critique of 'literary production', beginning with literary consumption and the study of the relationship between superstructure and base structure in literature. This in turn leads to an analysis of the relation between literature as production and literature as ideology. These last questions, articulated here by Eagleton, will figure importantly in the next essays.

Louis Althusser's **For Marx,** from which the selection 'Contradiction and Overdetermination' translated by Ferial Ghazoul is taken, presents a new and controversial reading of Marx's thought, its influence and the many ideological questions which it has generated. In his reading of Marx, Althusser makes use of concepts taken from Structuralism and Linguistics as well as other ideas related to Psychology and Economics. This system of reading is designated by Althusser himself as a 'lecture symptomale' in that it treats the text as refusing to disclose what is contained within it, thus leaving it to the reader to discover and diagnose in the way that a physician would.

Althusser's reading further makes use of the scientific laws which form the basis of materialism as disclosed by Marxist discourse. According to Althusser, Marx succeeded in establishing concepts and principles which allowed for the study of the human sciences on a non-ideological scientific basis. Marx was thus able to dispose of Hegel's idealism and to develop a theory based on the unity of the whole and the diversity of existence. Althusser distinguishes between knowledge and ideology in that knowledge begins with ideology but takes a sharp turn following this beginning. Ideology, on the other hand, represents an arrangement the major aim of which is to condition the human being to his or her world and to adapt the individual to the circumstances of his or her existence. Ideology has both practical and theoretical consequences whereas knowledge remains largely theoretical. Thus too ideology is an unconscious reflection of the relation between the human being and his or her world. Knowledge, by contrast, is built on consciousness.

Central to Althusser's project is the role of the superstructure which includes the cultural, literary, political, ideological and aesthetic relations of production. This in turn has led to a new direction in criticism among certain Althusserian critics such as Pierre Macherey and his revolutionary work on the structure and social function of literature. The section of Althusser's book which is translated here is concerned with the connection between contradiction and overdetermination within the dominant structure, the structure, that is, which connects the superstructure with the base.

In their essay 'Determinacy and Indeterminacy in the Theory of Ideology', translated by Nabil Zain al-Din, Abercrombie, Hill and Turner formulate their discussion of general issues raised by contemporary debates over the theory of ideology in an extended critique of G. Therborn's 1980 book **The Ideology of Power and the Power of Ideology.** For the authors of the essay, contemporary Marxist theories of ideology face two critical problems: the first of these is the apparent contradiction between materialism and the autonomy of ideology; the second difficulty derives from the need to reconcile the notion of ideology as critique with a general theory of ideology. According to Abercrombie, Hill and Turner, Therborn's treatment of the theory of ideology seeks in fact to bring together Marxism and sociology. This is seen, for example, in his definition of ideology as 'social phenomena... of a discursive nature' which have the dual function of constituting the human subject and qualifying that subject to take a certain place within the society. Such a definition, the authors point out, is analogus to the 'traditional sociological analysis of social roles'. A further difficulty found in Therborn's presentation is the idea of alter-ideologies, or in other words, that the imposition of ideology produces resistance. What Therborn fails to demonstrate is just how this resistance is produced and what sustains it.

In discussing Therborn's relation to Marxism and contemporary Marxist theories of ideology, Abercrombie, Hill and Turner point out that, for Therborn, only class ideologies are determined by economic materialism. Although class remains critical to his analysis of ideology, Therborn nonetheless insists on the significance of other elements, such as gender, race or nation. For the authors, the mere use of class as a category does not qualify the writer as a Marxist, and they point as evidence to the case of Karl Mannheim, who, although he speaks of social classes, sees these classes as political entities. For a Marxist, social classes are constituted by their positions within economic relations. Not only is the question of class problematic in Therborn's analysis, but

THIS ISSUE

ABSTRACT

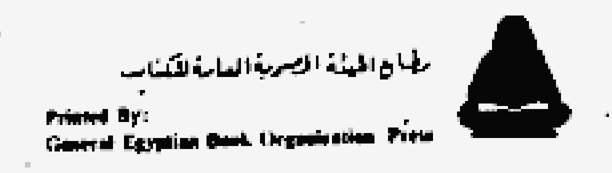
With this issue, **Fusul** is presenting the first of two collections of essays and articles on the topic "Literature and Ideology". Presented here are translations of texts written by prominent critics and theoreticians from France, Germany, England and the Untied States which are representative of the current debates in literary criticism and ideology in those countries. **Fusul's** next issue will continue this discussion with articles written in Arabic which contribute in significant ways to the contemporary debate over the relationship between literature and ideology.

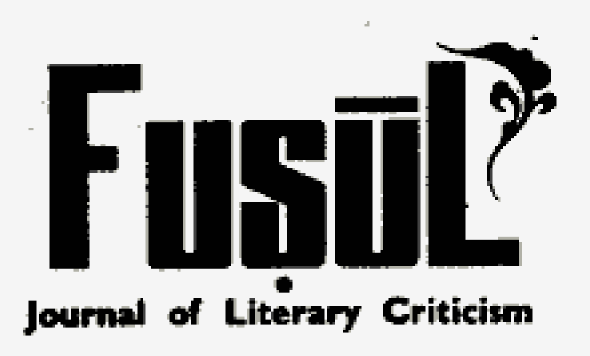
The essay 'Uber Literatur und Ideologie' by Joseph Peter Stern and translated by Baher al-Juhari, which opens this issue of **Fusul,** poses in general terms the question with which all the writers in this volume will be concerned in more or less specific ways, and whether they are from England, France, Germany or the United States. According to Stern, we now live in an age when it is no longer possible to presume that only some literary works are political, or that there might be such a thing as 'private relations' between people. For Stern, we live in an age of 'politicization and ideologization', and this applies both to literature and to the interpretation of literature. In dealing with literary works of earlier periods then, in particular the classical texts, the question of the 'relevance' of contemporary interpretation is raised. The question can also be rephrased, however, and one can ask as to why earlier writers, such as Goethe in his plays, did not seek a political conclusion to their dramas rather than a personal one. In considering further examples from the history of German literature, Stern insists on the importance of Nietzsche's influence on literature and ideology, especially in the first half of the twentieth century.

The question of the influence of ideology is particularly important to the German critic, as Stern himself maintains, pointing to the rise of Nazism in this century and underlining the relationship between power and ideology. The critic goes on to ask, where, given the power of ideology, are the possibilities for opposition and protest to be found? They are there, Stern insists. We know this, he says, from political, literary and intellectual history. Stern goes on to develop the analogy between the structure of language and the structure of ideology. The connection, however, is more than one of analogy since both are forms of life **(Lebensformen).** For Stern, neither the hypothesis of the absolute separation of literature from society, nor that of total determinism, is acceptable. It is this debate, that between these two hypotheses and their relation to literary history, which is taken up again in the following articles.

Terry Eagleton, in his study 'Marxism and Literary Criticism', translated by Gaber Asfur, presents an instructive and illuminating introduction to the ideological foundations and contemporary trends in Marxist literary criticism. Eagleton examines the importance of the members of the Frankfort School in Germany, especially Walter Benjamin and Theodor Adorno, but further insists on the formative Marxist tendency begun by Louis Althusser in France and continued in the writings of Pierre Macherey. The critic here, in discussing these two orientations, is attempting to bring out the important intellectual differences which exist between Althusser's scientific Marxism on the one hand and the more humanistic, Hegelian and idealist tradition on the other.



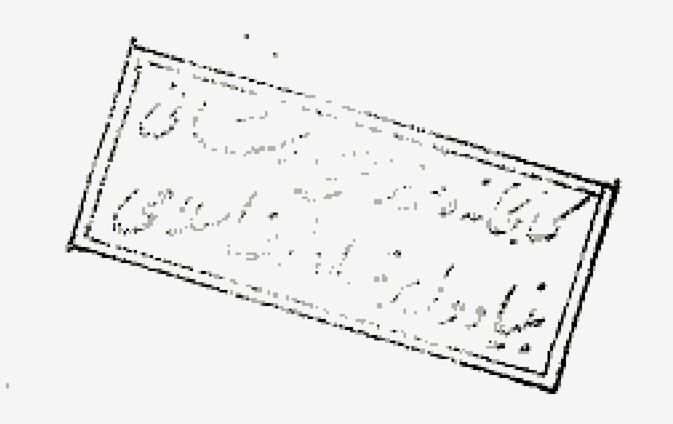

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization



LITERATURE AND IDEOLOGY
PART I

○ Vol. V ○ No. III
○ April - May - June 1985